

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Jan Salava

**Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce
v zámecké rezidenci v Telči**

diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 26.4. 2011

Jan Salava

Za odbornou pomoc při zpracování předkládané práce chci poděkovat vedoucímu práce panu Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D.

Za zpřístupnění objektu chci poděkovat správě Státního zámku Telč a kastelánovi Bohumilovi Norkovi.

Za zpřístupnění restaurátorských zpráv děkuji zaměstnancům NPÚ Telč, především Bc. Pavlu Machovi.

Za podporu při studiu chci poděkovat rodičům.

Anotace

Zámek v Telči je jednou z několika staveb v České republice, jejichž interiéry ze druhé poloviny 16. století se dochovaly téměř v původní podobě. Během své vlády nechal hradní pán Zachariáš z Hradce hrad rozšířit a bohatě vyzdobit. Výzdoba odráží osobní vkus hradního pána. První předlohy pro výzdobu pocházejí z Norimberských dílen. Později převládly holandské vlivy. Lze prokázat inspirace dílem holandských rytců Cornelise Corta a Franse Huysa a Švýcara Rudolfa Wyssenbacha. Neméně důležitým zdrojem inspirace je kniha *Imagines gentis austriacae* od Italského malíře Francesco Terzia. Reprezentaci lze připsat nejrůznější kryptoportréty, zejména v prostorách přístupných veřejnosti. Specifickou formou reprezentace jsou medvědí štítonoši v pohřební kapli, kteří nesou znaky hradního pána a jeho první ženy Kateřiny z Valdštejna. Medvědi poukazují na legendu, podle níž pochází rodina Zachariáše z Hradce ze starobylé italské rodiny Ursini. Reprezentaci sloužil i císařský sál, který je vyzdoben medailony, nesoucími portréty římských králů a královen a několika neidentifikovatelnými podobiznami. I když se mi nepodařilo prokázat existenci jednotného ikonografického program pro celý zámecký areál, je tato otázka stále otevřená.

Klíčová slova

Telč, zámek, Zachariáš z Hradce, předloha, grafika, prezentace

Abstrakt

The castle in Telc is one of the few buildings in the Czech republic whose interiors from the second half of the 16th century have been preserved almost unaltered. Through his reign the castle lord Zacharias of Hradec had the castle enlarged and its interiors splendidly decorated. The decorations reflect the personal taste of the castle lord. The early designs were taken from a production of Nurnberg workshops. Later the Dutch influence prevailed. The inspiration by the Dutch engravers Cornelis Cort, Frans Huys and Swiss Rudolf Wyssenbach can be traced. Later, but not less important source of inspiration, is book *Imagines gentis austriacae* by the Italian painter and draughtsman Francesco Terzio. Various crypto-portraits,

mainly in the Rooms that were opened to the public, may be attributed to personal representation as well. Another very specific form of representation are the bears who support the coat of arms of the castle lord and his first wife Kateřina of Wallenstein. The bears point out to a legend, according to which the castle lord's family descends from house Ursini, an ancient Italian family. The imperial chamber served for family representation as well. The chamber is decorated with portraits medallions of the roman kings and queens and several unidentifiable portraits. Although I was not able to prove that a single iconographic program for the entire castle complex exists, the issue is still left open.

Keywords

Telč, castle, Zacharias of Hradec, pattern, graphic, representation

Počet slov (včetně mezer) 344 965

Úvod.....	7
Zachariáš z Hradce a na Telči.....	10
Fiktivní původ rodu.....	14
Kapitola o předlohách.....	16
Hodovní sál.....	20
Jižní stěna.....	21
Severní stěna.....	23
Východní stěna.....	25
Špaleta okna východní stěny.....	25
Neřesti na východní stěně.....	25
Personifikace Neřestí.....	26
Závist.....	26
Nestřídmost.....	27
Lenost.....	28
Chlípnost.....	29
Západní stěna.....	30
Personifikace Neřestí.....	31
Lakomství.....	31
Pýcha.....	32
Prchlivost.....	33
Klenba.....	33
Klenotnice.....	36
Jižní stěna.....	37
Grafické předlohy.....	38
Severní stěna.....	40
Východní stěna.....	42
Západní stěna.....	42
Klenba.....	44
Kaple sv. Jiří.....	46
Zbrojnice.....	50
Velký hodovní sál.....	58
Místnost v prvním patře severního paláce.....	73
Zlatý sál.....	76
Hudební galerie.....	85
Modrý sál.....	88
Císařský Sál.....	94
Věžnice.....	97
Zachariášův pokoj.....	98
Trůnní sál.....	103
Adam a Eva.....	124
Kaple Všech svatých.....	127
Zahradní arkáda.....	139
Obrazová příloha.....	148
Seznam vyobrazení.....	229
Seznam použitých pramenů a literatury.....	234

Úvod

Svou prací si kladu za cíl prozkoumat vnitřní výzdobu zámeckého areálu v Telči a pokusit se v ní prokázat osobní či rodovou prezentaci inventora (Zachariáš z Hradce a na Telči), která se dá tušit jak v jednotlivých místnostech, tak v celém areálu. Zámecký areál v Telči si volím jako sídlo, které je kompletně zachováno z dob druhé poloviny 16. století a jeho renesanční přestavba a vzdoba je spojena s osobou jednoho inventora. Na těchto specifikách se pokusím přiblížit či ozřejmit možnou posloupnost vzniku jednotlivých částí zámeckého areálu a následně prozkoumat možnou ikonografii celé stavby. Touto prací taktéž navazuji na svou předchozí bakalářskou práci, v které jsem se zabýval dvojicí místností v prostorách přízemí starého hradu.

Přehled literatury

Počátek zájmu o telčský zámek spadá do devatenáctého století, kdy literatura pochází od místních autorů a zaměřena je čistě historicky. K těmto autorům patří Jan Kypta, který sepsal Stručný dějepis města a panství Telče, vydaném v Brně roku 1857. Do tohoto století spadá ještě Jaroslav Janoušek a Jan Beringer se svou knihou Město a panství Telč z roku 1891. Tato práce je pro nás důležitá transkripcí nápisu z kaple Všech svatých, který je v současné době zcela nečitelný. Jaroslav Janoušek v tomto roce také vydal článek o malovaných sklech v Trúnním sále v Časopisu Matice Moravské. Zámek jako samostatným tématem se zabýval August Prokop, který roku 1894 vydal Schloss Teltsch in Mähren, jeho zásadnější dílo však pochází z roku 1904, kdy o zámku v Telči píše v rámci Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. O nově objevených a zrestaurovaných sgrafitech v Hodovním sále psal František Fromek a J. Tiray v článku Nově objevená sgrafita v zámku Telečském, vydaném v Časopise Matice Moravské roku 1905. František Fromek vydal roku 1912 knihu Telč po stránce umělecké. S přelomem století se autoři začínají více věnovat samotné výzdobě interiéru. Tomuto zájmu jistě přispěl objev zmiňovaných sgrafit. Další literatura se opět zabývá sgrafitem v zámeckém interiéru, tentokrát se však jedná o nově objevená sgrafita v tzv. Klenotnici. Místnost byla restaurována roku 1940 a následující rok k tomu vyšel krátký článek ve Zprávách památkové péče. Od padesátých let dvacátého století se zámek v Telči těší neustávajícímu zájmu odborné veřejnosti. Roku 1952 se vnitřní výzdobou zámku zabývala Zdenka Papežová ve své disertační práci na UK Plastická a malířská výzdoba zámku v Telči. Roku 1954 vydala Jarmila Krčálová článek K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči v časopise Umění. Rok nato vydala krátkou studii s názvem Sgrafitová výzdoba zámku v Telči. Roku 1957 na UK vydal svou diplomovou práci J. Kouba zabývající se renesanční přestavbou telčského hradu. Svou práci nazval Renesanční stavba zámku v Telči. S odborným zájmem o vnitřní výzdobu se v padesátých letech počaly objevovat studie založené na vyhledání grafických předloh. Roku 1956 vydala ve sborníku Umění věků věnovaném sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky článek Milada Lejsková-Matyášová s názvem Ohlas Spisových dřevorytů v českém renesančním malířství. Autorka následně vydala roku 1959 v Umění článek Ještě k předlohám Virgila Solise, ve stejném periodiku z roku 1959 vydala článek K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči. V tomto článku poukazuje na předlohy Heinricha Aldegrevera pro cyklus neřestí v Hodovním sále. Přínos v tématice předloh přinesla Květa

Křížová v článku K některým částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči vydaném roku 1979 v časopise Památky a příroda. V článku uvádí předlohy pro řezby Zlatého sálu v díle Andrei Alciata Emblematum Libellum. Autorka také naznačuje významnou roli osobnosti majitele zámku v programu výzdoby. Roku 1992 vyšla kulturně historická publikace zabývající se městem a jejími památkami Telč historické město Jižní Moravy, autory byly Vlasta Kratinová, Bohumil Samek a Miloš Stehlík. Tato kniha je shrnutím dosavadního poznání v tematice interiérové výzdoby zámku. Stanislav Kasík roku 1994 vydal článek v časopise Heraldika a genealogie Heraldická výzdoba velkého hodovního sálu na zámku v Telči. Roku 1996 vyšel v časopise Zprávy památkové péče článek Marie Mžýkové Sgrafitová architektonická výzdoba tzv. klenotnice zámku v Telči. V tomto článku odkazuje na grafické listy Rudolfa Wyssenbacha, které posloužily za předlohy pro sgrafitovou výzdobu v Klenotnici. Roku 1998 se v diplomové práci Masarykovy univerzity zabývala Veronika Korčáková pohřební kaplí Všech svatých. Skrácená verze diplomové práce vyšla roku 2001 v časopise Průzkumy památek pod názvem Ikonografický program pohřební kaple Všech svatých na zámku v Telči. Lubomír Konečný roku 2003 vydal ve sborníku k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka Ars naturam adiuvans stať s názvem Habsburské impresy v Telči. Jedná se o výzdobu arkádové jižní stěny zámecké zahrady. Roku 2004 v rámci Výzkumu ikonografie jako podkladu pro restaurátorskou činnost v oboru nástěnné výzdoby architektonických památek 16.–18. století, využila grantů NPÚ Marie Mžýková v tématech K nástěnné výzdobě divadelního sálu zámku v Telči. Pomocí tohoto grantu našla grafický list Heinricha Aldegrevera pro výzdobu otopného tělesa v Divadelním (Velký hodovní) sále. Další grant využitý Marií Mžýkovou se zabýval Trůnním sálem K ikonologii nástropní výzdoby Trůnního sálu zámku v Telči. Tento grant vyšel ve zkrácené podobě v časopise Průzkumy památek roku 2005. Tímto grantem Mžýková odhalila vzor v díle Cornelise Corta pro cyklus Herkulových prací a jeden list Harmena Jansze Mullera pro nástropní řezby. Další řešený grant byl K personifikaci Čtyř živlů v Modrém sále zámku v Telči. V tomto grantu odhalila Mžýková předlohy v díle Philipa Galleho. Posledním grantem využitým Marií Mžýkovou je K dosud nezjištěným předlohám Hodovního sálu zámku v Telči. Roku 2006 vyšel ve Zprávách památkové péče článek Květy Křížové K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči, v kterém pojednává o štukové výzdobě zámecké ložnice. Tato místnost do této doby unikala odborné pozornosti, pouze J. Kouba a Zdenka Papežová ji zmiňují ve svých pracech z padesátých let.

Zachariáš z Hradce a na Telči

V životě Zachariáše z Hradce je stále mnoho bílých míst a jak životních tak i historických otazníků. Nejnovější práce upřesňující životopisná data Zachariáše pochází od Petra Koukala, o jeho nejnovější poznatky se v této kapitole budu nejčastěji opírat.

Zachariáš byl druhorozeným synem Adama I. z Hradce (1494–1531) a Anny z Rožmitálu (1500–1563), prvorozeným synem byl Jáchym z Hradce (1526–1565). Dalšími potomky z tohoto manželství byly dcery Voršila (1516–před 1580), Magdalena (Mandelína) (1519–1580) a Alžběta (1524–1585).¹ Samotný rok Zachariášova narození je určen pouze dedukcí na základě nepřímých pramenů. Petr Koukal ve svém článku konstatuje, že v rodinném archivu pánů z Hradce se nenachází žádný přímý doklad o Zachariášově narození. Za jeden z nepřímých pramenů lze považovat obraz od Jakoba Seisseneggera, uchovaném ve sbírce státního zámku Červená Lhota. Na obraze jsou zpodobeny dětské postavy Zachariáše a Jáchyma. Jáchym je zde zpodoběn s dětským dřevěným koníkem a cumlem. Jeho postava je identifikována přípisem IOACHIM . III . IAR . Kdežto druhá dětská figura sedí na polštáři a v ruce drží podnos, z kterého vysypala třešně, přípis ZACHARIAS . I ½ IAR . nám ji taktéž identifikuje. Za figurou Jáchyma se ještě nachází přípis SLAWATA. Malba vznikla roku 1529, to potvrzuje Jáchymovo narození 14. 7. 1526, Zachariášovo narození se dá takto vročit k lednu 1528. Tomuto roku odpovídá i zpráva od Františka Teplého, že Zachariáš dosáhl zplnoletnění roku 1548, avšak s určením roku narození 1527. Petr Koukal na základě těchto informací klade Zachariášovo narození do zimních měsíců let 1527 a 1528.² Jáchym z Hradce dosáhl plnoletosti roku 1546, kdy dostal od poručníků vyúčtování ze správy dědičných statků, téhož roku se také oženil a společně s manželkou se ujal zděděných statků. Za dosud nezletilého Zachariáše spravuje i moravskou část panství s městem Telčí. Zachariáš musel dosáhnout plnoletosti před 27. červnem 1549, kdy společně s Jáchymem potvrdil před pražskými úředníky své poděkování poručíkovi Volfovi staršímu Krajířovi z Krájku a na Nové Bystřici za dobrou správu jejich majetku.³

¹ Petr KOUKAL: Narození, sňatky, manželky a děti Zachariáše z Hradce a na Telči, in. Vlastivědný sborník Vysočiny X, 1997, 51.

² KOUKAL 1997 (pozn. 1) 43.

³ KOUKAL 1997 (pozn. 1) 42. Archiválie k tomuto RA PzH, karton 19, sign. II C 13.

Po dosažení Zachariášově plnoletosti došlo k rozdělení rodového majetku, což bylo potvrzeno smlouvou z 26. 9. 1550. 7. listopadu 1550 Zachariáš přichází do Telče a ujímá se tak oficiálně svého majetku.⁴

Od června 1551 do ledna 1552 se Zachariáš zúčastnil výpravy české šlechty do Janova k uvítání nového krále Maxmiliána II. a jeho manželky Marie Španělské. V Itálii se příslušníci výpravy setkali s vrcholně renesančním uměním ze severních oblastí země. Díky zachovanému itineráři cesty máme zmapovaná města, která navštívili a po jakou dobu se v nich zdrželi. Mezi první významná města, která navštívili lze zařadit Trident, poté projížděli benátskou republikou. Následně dojeli do Mantovy, kde se zdrželi jeden den a při zpáteční cestě další dva dny. Usuzuje se, že aspoň nejpřednější členové výpravy byli pozváni do Vévodského paláce nebo Svatojiřského zámku a možná někteří navštívili i proslulý Palazzo del Te. Následovala cesta do Cremoni a poté několikadenní pobyt v Miláně, Pavii a konečně v Janově.⁵

Roku 1553 se Zachariáš oženil s Kateřinou z Valdštejna a na Polné. O tomto nás informuje Václav Břežan v kontextu s Vilémem z Rožmberka, který vyjel na Polnou s velkou družinou čítající 99 koní: „...pan Zachariáš z Hradce ženil se v neděli [druhú] po Třech králích léta ut supra“ (15. 1. 1553)⁶. Z manželství se narodil mužský potomek Menhart Lev, jehož životopisná data se u mnoha badatelů odlišují. Jeho narození se dávalo do souvislosti se smrtí Kateřiny z Valdštejna roku 1571, dle těchto informací Kateřina zemřela při porodu. O Kateřinině smrti nás zpravuje Bartoloměj Paprocký,⁷ ten však její smrt nedává do žádných souvislostí s narozením syna. Dočteme se, že Kateřina z Valdštejna a na Polné zemřela v pondělí po povýšení svatého kříže (17. září) ve čtyři hodiny na noc roku 1571 a pochována byla v neděli po svatém Matoušovi (23. září) téhož roku.

Václav Bůžek s Josefem Hrdličkou⁸ zmiňují, že Kateřina z Valdštejna zemřela při dalším porodu, při kterém utrpěla patrně zlomeninu pánve.⁹

Dochována je taktéž její poslední vůle sepsaná 10. září 1571. Kateřina odkazuje svůj majetek manželovi s tím, že až dosáhne plnoletosti a ožení se její syn Menhart, získá polovinu polenského panství. V této závěti pamatuje i na případné další potomky a to

⁴ KOUKAL 1997 (pozn. 1) 43.

⁵ Jaroslav PÁNEK: Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552, Praha 1987.

⁶ Václav BŘEŽAN: Životy posledních Rožmberků, ed. Jaroslav Pánek, Praha 1985, 75. Svatba dle dobových zvyků probíhala na sídle nevěsty.

⁷ Bartoloměj PAPROCKÝ: Zrcadlo slavného markrabství Moravského, Olomouc 1593.

⁸ Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA: Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence, Opera historica 6, České Budějovice 1998, 151.

⁹ Odkazují se k poznání B. Bastla: Mezi mocí a bezmocí, Dějiny a současnost 16, 1994, č. 3, 24sqq.

v případě jedné nebo dvou dcer, které by dostali věno od Zachariáše nebo Menharta.¹⁰ Petr Koukal dokládá v sedmdesátých letech již Menhartovu plnoletost a to na základě dochovaných dluhopisů z roku 1575, které jsou vlastnoručně podepsané ‚Menhard Lew, Herr von Neuhaus auff Pollna.‘ Na základě tohoto podpisu se dá usoudit, že již v roce 1575 disponoval svou polovinou polenského panství.¹¹ Dle závěti samotné Kateřiny z roku 1571 a tímto dluhopisem se dá usuzovat, že plnoletosti dosáhl v první polovině sedmdesátých let. U některých badatelů se setkáme s rokem narození Menharta Lva 1555, jako například u Karla Třísky¹² či Stanislava Kasíka.¹³ Břežan nám taktéž dává zprávu, která svědčí o možném roku narození 1555. Roku 1572 podnikl Vilém z Rožmberka diplomatickou cestu do Polska a s ním jela družina mnoha šlechticů a pánů, mezi nimi je jmenován i ‚pan Mejnhart z Hradce‘. Pokud se Menhart narodil roku 1555, bylo by mu sedmnáct let a tento věk odpovídá dobové praxi zahraničních cest mladých šlechticů.

Naopak s rokem smrti se shodují všichni badatelé. Nejprímější doklad vychází z Paprockého: ‚...kterýž umřel Létha Páně 1579 [...] Přivezen do Telče 19. Ianuarii, pochován w Kosteľe S. Jakuba na pravé straně velikého oltáře.‘¹⁴ Tato smrt měla pozdější dopad na osud Zachariášova panství. Dle smlouvy sepsané mezi Jáchymem a Zachariášem o rozdělení dědičného majetku z roku 1550 smí statky dědit pouze syn, pokud by ho nebylo, dědictví připadne druhému bratru či jeho potomku.¹⁵

V sedmdesátých letech se Zachariáš podruhé ožení s Annou Hedvikou ze Šlejnic, rok svatby se nedochoval prameně. Petr Koukal vychází ze zprávy Františka Teplého¹⁶ či Václava Ledvinky¹⁷ a jejich zjištění doplňuje dopisem Adama II. z Hradce, který roku 1574 zve na svou svatbu pouze Zachariáše s jeho synem, z toho usuzuje na vdovský stav Zachariáše. Kdežto roku 1576 již Zachariáš připisuje důchody ze dvou vesnic své manželce Anně ze Šlejnic.¹⁸ Stejně tajemné je datum narození dcery Kateřiny, v roce úmrtí Menharta (1579) již byla na světě, neboť Zachariáš ustanovil Annu ze Šlejnic její poručnicí.¹⁹ Stanislav

¹⁰ KOUKAL 1997 (pozn. 1), 45. RA PzH, karton 23.

¹¹ KOUKAL 1997 (pozn. 1), 45. RA PzH, karton 24

¹² Karel TRÍSKA: Rodinný archiv pánů z Hradce. Úvodní studie. In: Inventář Státního oblastního archivu Třeboň. Jindřichův Hradec 1980, rodokmen.

¹³ Stanislav KASÍK: Heraldická výzdoba velkého hodovního sálu na zámku v Telči, in: Heraldika a genealogie, 1994, č. 1, 1.

¹⁴ PAPROCKÝ 1593 (pozn. 7).

¹⁵ KOUKAL 1997 (pozn. 1), 43.

¹⁶ František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce I/2, Jindřichův Hradec 1927. 429.

¹⁷ Václav LEDVINKA: Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550–1589), Opera historica 3, 1993, 206.

¹⁸ KOUKAL 1997 (pozn. 1), 47. Dopis je v transkripci uveden v Opera historica 6, České Budějovice 1998, 260.

¹⁹ KOUKAL 1997 (pozn. 1), 47. RA PzH, karton 23.

Kasík²⁰ zmiňuje rok 1577. Paprocký zmiňuje jen svatbu a narození dcery bez udání data, pouze u jejího provdání za Ladislava Berku z Dubí a Lipého udává místo svatby Jindřichův Hradec a datum 27. srpna 1591.²¹

Zachariáš jakožto významný katolický šlechtic zastával řadu významných postů v moravské části království. Roku 1557 zasedl na moravském zemském soudu, následujícího roku se stal nejvyšším komorníkem a roku 1567 zemským hejtmanem. Po pěti letech na tento nejvyšší stavovský úřad rezignoval, byl však pro vídeňský dvůr natolik nepostradatelný, že byl povolán zpět do funkce nejvyššího komorníka a moravského místohejtmana.²² Roku 1575 se jako zástupce Moravy zúčastnil pražské korunovace Rudolfa II.²³

Zachariáš zemřel 6. února 1589, Paprocký uvádí přesnou hodinu smrti „pátou hodinu na noc na celém orloji“ tedy přibližně v 21 hodin 45 minut.²⁴ Břežan nám zanechal tuto zprávu: „A toho dne, v pondělí památný den sv. Doroty [6. 2.], v noci na úterek umřel pan Zachariáš z Hradce na Telči.“²⁵ Zachariáš zemřel pravděpodobně po dlouhé nemoci, jak nám opět dosvědčuje Břežan v souvislosti s návštěvou Viléma z Rožmberka na Telči: „1. maji [1587] pan vladař přijel z Hradce na Teleč a tu našel pana komorníka, pana Zachariáše z Hradce na zdraví nezpůsobného.“²⁶ Zdravotní stav byl také roku 1587 důvodem k odstoupení od namáhavých úřednických povinností.²⁷ Smrtí Zachariášovou se počal spor o dědictví jeho majetku.

Takovýto je tedy konec života šlechtice a jeho majetkových držav, který přes třicet let své správy zveleboval nejen své sídelní panství, ale i přilehlé okolí. Tímto se také uzavírá velká kapitola renesanční přeměny města Telče.

²⁰ KASÍK 1994 (pozn. 13), 25.

²¹ PAPROCKÝ 1593 (pozn. 7).

²² LEDVINKA (pozn. 17), 202.

²³ Vlasta KRATINOVÁ / Bohumil SAMEK / Miloš STEHLÍK: Telč, historické město Jižní Moravy. Praha 1992, 47.

²⁴ KASÍK 1994 (pozn. 13), 47.

²⁵ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 352.

²⁶ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 338.

²⁷ LEDVINKA 1993 (pozn. 17), 202sq.

Fiktivní původ rodu

V této kapitole se zmíním o fiktivním původu Vítkovického rodu, jak se přesvědčíme později v kapitolách o samotné výzdobě telčské rezidence, mohla by mít tato fikce pro některé části výzdoby svůj význam.

Legenda o italském původu Vítkovců ze starého římského rodu Ursini pochází z 15. století. Jejím možným původcem je Oldřich II. z Rožmberka (zem. 1462) nebo jeho dva synové Jošt II. (zem. 1467) a Jan II. (zem. 1472). Tato legenda měla přispět k vážnosti rodu a oslnit italským původem, v počátcích k tomu přispěla i podobnost erbovních znaků. Rožmberkové navázali osobní kontakt s tímto italským rodem a samotní Ursínové v průběhu let 1469 – 1481 potvrdili ve třech listinách příbuznost. Dovězení legendy učinil Vilém z Rožmberka v padesátých letech 16. století. Na tento starobylý původ se mimo jiné odkazoval při sporu s knížaty z Plavna. Po skončení tohoto sporu polepšil Vilém rožmberský znak, příjmení a titulatury.²⁸

Samotný původ má několik legend, v jedné se praví že Vítek Ursinus uprchl z Říma před jeho dobytím Góty vedených Atilou (546). S rodinou a několika bojovníky se Vítek dostal až k Dunaji a u českého území byl poražen knížetem Vojenem (cca. 730–757). Následně byla uzavřena mírová dohoda a Vítkovi byla lénem dána část jižních Čech a vystavěl si pevný hrad Nové Hrady, stal se Vojenovým vazalem. Druhá verze vypráví, že Vítek Ursinus se zúčastnil válečné výpravy císaře Otty I. proti českému knížeti Boleslavovi (950). Jeho cesta poté vedla přes Pasov, kde se seznámil s biskupem Vojtěchem a na jeho radu podnikl jakousi křížovou výpravu proti pohanským Čechům a zvítězil nad nimi u Vitoraze (Vítova pomsta). Zabral lesnaté a hornaté pohraničí, kde dále potíral pohany. Jiná verze nám říká, že Vítkovci Ursínové prodali své římské statky po nepodařené výpravě císaře Otty proti tomuto městu a s družinou Ottovou opustili Itálii a usadili se v jižních Čechách. Tato poslední verze je potvrzena v listině kardinála Latia de Ursinis z roku 1469.²⁹

Vítek postupně rozšiřuje své panství a zakládá hrady a města a nepřestává šířit křesťanství. Prvním sídlem byl Vítkův Kámen (Witigenstein), poté vybudoval Rosenberg, od knížete Boleslava dostal hrad Nové Hrady, zakládá Krumlov a Třeboň. Jeho potomstvo se postupně vytrácí, až zůstává jediný Vítek, který svolal svých pět synů a mezi ně rozdělil své panství. Nejstarší Jindřich dostal štít a prapor se zlatou růží v modrém poli a na svém území

²⁸ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 689sq.

²⁹ Theodor WAGNER / František MAREŠ: O původu Vítkovců, in: Český časopis historický XXV, 1919, 214.

zbuduje Hrad Jindřichův. Druhý syn Vilém získal bílou růži v červeném poli a hrad s panstvím Landštejn s Třeboní. Třetí syn Smil dostal modrou růži ve zlatém poli a panství Stráž a Bystřice. Čtvrtý Vok dostal červenou růži v bílém poli a panství Vítkův Hrádek, Rožmberk, Krumlov a snad i Budějovice. Pátý syn, tentokrát nemanželský, Sezima získal černou růži v zlatém poli a panství Ústí u Tábora (Sezimovo Ústí).³⁰

Historická skutečnost je taková, že skutečným zakladatelem rodu je Vítek I. zvaný z Prčice, dle původního sídla na Sedlčansku. Vítek I. byl ve druhé polovině 12. století předním členem přemyslovské družiny. Za své služby v diplomacie a zemské správě byl odměněn majetkem a úředními hodnostmi. V rozšiřování dominia pokračovali jeho čtyři synové.³¹

Jak již bylo zmíněno legenda, nebo spíše falza listin potvrzující legendu o italském původu Vítkovců vznikla nejpravděpodobněji za Oldřicha II. z Rožmberka (1403–1462), ten se převážně po bitvě u Lipan stal uznávaným vůdcem katolíků v Čechách. Oldřich měl falzifikátorskou dílnu, která produkovala listiny, které měly potvrzovat jeho postavení a vliv. V tomto prostředí se také nejspíše zrodila idea původu Rožmberků z knížecího rodu italských Ursini. Samotní členové rodu Ursini v rozmezí let 1469–1481 vydali tři listiny, v kterých byl smyšlený původ potvrzen nebo podporován. Těmito osobami byli dva kardinálové a jeden biskup s pravomocí papežského legáta. Dá se tedy usoudit, že italská strana v tomto viděla nástroj k posílení katolicky zaměřeného rodu v především utrakvistických Čechách.³²

Roku 1497 v Českém Krumlově napsal nizozemský přistěhovalec Jakub Canter latinsky psaný dialog *Rosa Rosensis*, kde spojil ursinovskou legendu s antickou mytologií.³³

Václav Břežan se několikrát zmiňuje o osobní návštěvě členů italského rodu Ursini, např. pro rok 1566: „Ursinové knížata u pana strejce na Krumlově byli i na Třeboní. 2. decembris pan vladař na Třeboní dvorem býti ráčiv, jměl vzácné hosti ze Vlach, pány strejce své, Knížata Ursiny...“³⁴ K roku 1582 se zmiňuje o ražbě rožmberských dukátů „...s obrazem sv. Christophora (sv. Kryštofa) a na druhé straně s erbem ursinovským a textem: ‚Guliel: Guber. Dom. Rosenberg. [Vilém, vladař domu rožmberského] 1582.‘“³⁵

³⁰ WAGNER/MAREŠ 1919 (pozn. 28), 215.

³¹ Jaroslav PÁNEK: *Poslední Rožmberkové, velmoži české renesance*, Praha 1989, 21.

³² PÁNEK 1989 (pozn. 31), 23sq.

³³ PÁNEK 1989 (pozn. 31), 28.

³⁴ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 214.

³⁵ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 310.

Kapitola o předlohách

Prvním kdo si povšiml, že při výzdobě fasády bylo použito cizí grafické předlohy, byl Max Dvořák a P. Hauser. Ti uvedli pro bitevní scénu na fasádě zámku v Litomyšli jako předlohu rytinu ze školy Marca Antonia Raimondiho Bitva na Milvijském mostě. Grafika reprodukovala malbu Rafaelovy školy v Sala di Constantino ve vatikánských stancích.³⁶ Toto přejímání předloh sebou neslo v drtivé většině malou invenci vlastního umělce, větší význam mělo použití předloh od významného umělce. Samotná předloha byla následně zárukou kvality a mohl se jí chopit i méně zdatný umělec.

V našem prostředí se od poloviny 16. století setkáme převážně s užíváním vzorů z německé grafiky a knižní ilustrace. Vycházelo se z děl umělců podürerovské generace a generace umělců tzv. malých mistrů (Kleinmeister), kteří působili nebo alespoň prošli Norimberkem. K takovýmto umělcům se řadí Virgil Solis, Hans Sebald Beham, Heinrich Aldegrever, Georg Pencz či Švýcar v Norimberku usazený Jost Amman.³⁷ K časově prvním předlohám se řadí dílo Hanse Sebald Behama po roce 1545 pro sgrafito na prachatické škole.³⁸ Pro české prostředí měl největší význam Virgil Solis. Jeho grafiky posloužily roku 1553 při výzdobě Hodovního sálu v telčském zámku a jedná se pravděpodobně o první příklad listu Virgila Solise použitého jako předlohy na našem území. Po roce 1570 se lavinovitě šíří obrazy jím ilustrovaných Ovidiových Metamorfóz.³⁹ Dle jeho doprovodných ilustrací k *Biblische Figuren des alten und newen Testaments* z roku 1566 vychází starozákonní výjevy v Benátkách nad Jizerou. *Biblischen Figuren* vydané roku 1560 nejspíše posloužilo za vzor domu čp. 85 ve Slavonicích. Jeho listy posloužily za vzor výzdobě zámecké fasády v Brandýse nad Labem a Nelahozevsi. Vydání Ovidiových Metamorfóz z roku 1563 s grafikami Virgila Solise posloužilo jako inspirační zdroj pro stropy zámků v Častolovicích, Boskovicích a pro Lobkovický palác na Hradčanech.⁴⁰ Dílo Heinricha Aldegrevera posloužilo za vzor malbám Neřestí z Hodovního sálu telčského zámku. Roku

³⁶ Vladimír NOVOTNÝ: Poznámky o českém renesančním sgrafitu, Památky archeologické XXXVII, Praha 1931, 54.

³⁷ Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989, 63sq.

³⁸ Jarmila KRČÁLOVÁ: Grafika a naše renesanční nástěnná malba, in: Umění X, 1962, 277.

³⁹ KRČÁLOVÁ 1962 (pozn. 38), 277.

⁴⁰ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 65.

1559 byla použita jeho série evangelistů pro fasádu radnice v Mladé Boleslavi. Jost Amman dodal vzory pro cyklus francouzských králů na fasádě domu u Minuty.⁴¹

V druhé polovině 16. století sloužily za předlohy i grafické listy vycházející z nizozemské a flámské tradice.⁴² Převážně se jednalo o tiskařské dílny působící v Antverpách. K těmto umělcům se řadí Philipp Galle, Maerten Heemskerck, Adriaen a Jan Collaert, Cornelis Cort, Rafael Sadeler či Hendrick Goltzius a další. Řada těchto umělců navštívila osobně Itálii, kde se seznámili s díly významných umělců, která kopírovala do grafické podoby.⁴³ Jarmila Krčálová poukazuje na časově první použití nizozemské grafiky jako vzoru pro nástěnnou malbu, koncem šedesátých let 16. století se jednalo o listy z cyklu Sedmera svobodných umění od rytce Cornelise Corta pro fasádu pražské Míčovny. Častěji se nizozemské předlohy objevují v poslední čtvrtině 16. století.⁴⁴ Philip Galle dodal čtveřici evangelistů pro strop zámku v Bechyni, tyto listy byly vytvořeny podle Antonia Bloclandta.⁴⁵ Jeho scény ze života Samsonova posloužili jako předloha pro klenbu Kratochvíle.⁴⁶ Z díla Galleho vycházel taktéž řezbář v Modrém sále zámku v Telči, kde bylo použito cyklu čtyř elementů. Dílo Cornelise Corta inspirovalo sedm svobodných umění na fasádě pražské Míčovny a stropu Dobrovického zámku, z cyklu šesti Přírodních božstev jsou tři použity na stěnách Kratochvíle.⁴⁷ Cyklus Herkulových prací byl použit jako předloha pro malby stropu Trůnního sálu v telčském zámku. Podnětným dílem byly listy Rafaela Sadelera, např. cyklus Pět smyslů podle Martena de Vos z roku 1581 posloužil pro alegorické postavy v Bučovicích, na Rožmberku, v Jindřichově Hradci a pro pražské nejvyšší purkrabství. Hendrick Goltzius dodal např. Sedmero hříchů pro bechyňský sál, jeho důstojníci a vojáci z let 1582–87 ovlivnili lovce na Kratochvíli a postavy strážců na Rožmberku. Rytina podle kresby Martena de Vos byla nejspíše inspirací pro Zvěstování v telčské kapli Všech svatých.⁴⁸

K rychlému šíření grafických listů velkou měrou přispěl knihtisk. Z textu také vyplynulo, že častým zdrojem inspirace byla tištěná kniha. Pokud pomineme vzorníky, které byly pro tento účel vytvořeny, byla inspiračním vzorem především bible. Na výpravě se

⁴¹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 63sq. K výzdobě domu u Minuty blíže Kristýna BULÍNOVÁ: Sgrafitová výzdoba domu U Minuty na Staroměstském náměstí (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2007.

⁴² KRČÁLOVÁ 1962 (pozn. 38), 278.

⁴³ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 63sq.

⁴⁴ KRČÁLOVÁ 1962 (pozn. 38), 279.

⁴⁵ KRČÁLOVÁ 1962 (pozn. 38), 279.

⁴⁶ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 65.

⁴⁷ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 66.

⁴⁸ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 66.

mnohdy podíleli významní rytci jako Jost Amman či Virgil Solis. Např. Lutherova Wartburská bible vydaná ve Wittenbergu roku 1534 s dřevořezy monogramisty MS posloužila za vzor pražské bibli Severýnově z roku 1537 a bibli Netolického z roku 1549. Samsonova historie posloužila jako vzor pro sgrafita slavonického domu čp. 90 a fasádu Martinického paláce na Hradčanech. Bible z roku 1551 vydaná ve Frankfurtu nad Mohanem poskytla předlohy novozákonním obrazům ve slavonickém domě čp. 45. Amman dodal ilustrace k Feyerbandově bibli vydané roku 1564 a 1578. Tyto ilustrace posloužili za vzor starozákonním malbám v sále českokrumlovského zámku, stejně jako pro Abrahamovu oběť z tamního domu čp. 14, nebo pro obraz Stětí sv. Jana v kostele sv. Jana Křtitele a Prokopa v Českých Budějovicích. Mezi oblíbené předlohy patřila nová vydání antických autorů, mezi něž patřili především Ovidius a Titus Livius. Vydání Ovidiových Metamorfóz z roku 1563 doplnil dřevořezy Virgil Solis. Tyto následně posloužili za vzor výzdobě stropu zámku v Častolovicích, Dobrovicích v Lobkovickém paláci na Hradčanech či na zámeckých fasádách nebo měšťanských domech jako čp. 14 v Českém Krumlově. Římské dějiny Tita Livie z roku 1568 posloužili za vzor pro výmalbu fasády zámku v Častolovicích a kolem roku 1580 pro nástropní cyklus Císařského sálu zámku v Dobrovicích.⁴⁹

S předlohami, které byly použity jako vzor různých částí výzdoby zámeckých palácových či měšťanských budov souvisí do značné míry i sběratelství pánů a majitelů daných nemovitostí. Na možnostech sběratelů se podílel knižní trh a prodejní trhy všeobecně. Jeden z významných trhů (jarmarků), nejenom pro české prostředí ale pro celou střední Evropu, se konal v hornorakouském Linci. Jednalo se převážně o velikonoční a svatobartolomějský jarmark. Tyto trhy navštěvovala česká šlechta již od druhé poloviny 15. století. Linec těžil ze své výhodné geografické polohy, kde se orientovaly důležité obchodní cesty, které město spojovali s Pasovem, Řeznem, Norimberkem, Vídní, Kremží či také severoitalskými Benátkami, Milánem či Veronou. Obchodní cesty do Lince se stali pravidelnou složkou šlechtických itinerářů a cestovních příkazů dvořanů a šlechtických úředníků. Kromě běžných obchodních artiklů jako vzácné látky, koření, drahé kameny a kovy se v Linci obchodovalo i s knihami. Jednotlivé grafické listy či celé série byly na prodej v paláci Pražského hradu ve Vladislavském sále či u některých knihkupců a např. pro Rožmberský a Rudolfínský dvůr byly dováženy přímo z ciziny.⁵⁰ Středisky knižního trhu a knihtisku v první polovině 16. století byly především oblasti severní Itálie, Švýcarska, jižního Německa a Podunají. Během druhé poloviny století se tato kulturní oblast přesouvala dále na

⁴⁹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 65.

⁵⁰ KRČÁLOVÁ 1962 (pozn. 38), 278sq.

sever, do Pomohání, Porýní, Nizozemí a především do Saska. Pro knižní kulturu střední Evropy měly velký význam knižní trhy konané ve Frankfurtu nad Mohanem. V druhé polovině století přejímá knižní trh veletrh v Lipsku a Frankfurt si ponechává pouze primát jako středisko obchodu s vědeckou a naučnou literaturou.⁵¹ Pro rozšíření uměleckých vzorníků sloužili prodejní trhy ve městech, jako byly Antverpy, Brusel, Lyon či Benátky. Na těchto trzích nakupovali jak umělci, tak řemeslné dílny z celé Evropy. Hans I. Lieftrinck, který byl významným tiskařem v Antverpách a se kterým se setkáme v samotném textu diplomové práce, vlastnil prodejní stánek na Pand Our Lady, kde nabízel své vydavatelské počiny.⁵²

Rožmberská knihovna se řadila k největším v českém království a svým obsahem i zpracováním se vyrovnala knižním sbírkám Rudolfa II. V devadesátých letech Rožmberkové převážně obchodovali s Prahou a Českým Krumlovem, až na sklonku prvního desetiletí 17. století nabyl na významu knižní obchod v Linci.⁵³ V tomto sběratelském odvětví nejspíše hrály významnou roli kavalírské cesty šlechticů do zahraničí. Např. Petr Vok během cesty do Nizozemí a Anglie v letech 1562–1563 navštívil Antverpy, kde zakoupil soubor grafických listů.⁵⁴ Jednotliví šlechtici nakupovali také prostřednictvím kupců, kteří pomocí svých agentů zásobovali např. Karla st. ze Žerotína.⁵⁵

⁵¹ Bohumil NUSKA: K pojmu knihař v pražském knihvazačství a knižním trhu druhé poloviny 16. století, in: *Documenta Pragensia* X/1, 1990, 257sq. Do Frankfurtu nad Mohanem jezdíval Jiří Melantrich z Aventýna a knihy nakupoval pan Karel starší ze Žerotína.

⁵² Dan EWING: *Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand*. *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4. 1990, 558-584.

⁵³ Václav BŮŽEK: *Zahraniční trhy a kultura šlechtických dvorů v předbělohorských českých zemích*, in: *Český časopis historický* 89, 1991, 694sq.

⁵⁴ Jaroslav PÁNEK: *Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím*. In: *Opera historica* 3, České Budějovice 1993, 18.

⁵⁵ Josef JANÁČEK: *Italové v předbělohorské Praze /1526 – 1620/*, in: *Pražský sborník historický* XVI, 1983, 92.

Hodovní sál

Když z uzavřeného nádvoří starého hradu vstoupíme do samotného tělesa zámku, první místností, která nás zajímá je tz. Hodovní sál. Sál je obdélného půdorysu /4,20 x 7,75m/ se dvěma vchody a jedním oknem. Klenba je valená s třemi plnými kápěmi na východní stěně s oknem a dvěma půlenými a jednou celou kápí na straně západní. Veškerá plocha stěn je pokryta technikou černobílého sgrafita dokončeného bílou a okrovou malbou.⁵⁶ Klenba je vyzdobena arabeskou v hlavních lunetách jižní a západní stěny se nachází starozákonní a mytologická scéna. Výmalba stěn je řazena do pásů, které obíhají celou místnost, jednotlivé pásy jsou ostře odděleny linií, která nám připomíná římsu. V lunetách a náběžích klenby na východní a západní stěně vidíme ženské figury personifikující sedmero neřestí. V ostění obou vchodů jsou umístěny postavy rytířů, které jak si ukážeme, vychází z mytologie a historie. Po celém obvodu místnosti se nachází pás loveckých výjevů.

Tuto místnost, jejíž výzdoba je nad západním vchodem vročena datem 1553, je možno považovat za jakýsi počátek renesanční výzdoby Zachariášova sídla. Od tohoto roku následuje rychlý sled ve výzdobě dalších prostor a rozšiřování celého areálu.

Výzdoba místnosti prošla svým znovuobjevením na sklonku 19. století, celkově odkryta a restaurována byla roku 1904 vídeňským akademickým malířem Theofilem Melicherem. Podruhé prošly malby restaurací Antoninem Zeithamerem roku 1940.⁵⁷ Dokladem je zde deska pod okenním parapetem s nápisem:

Opraveno za Aloise hraběte

Podstatzký Lichtensteina.

R 1904 malířem Theofilem Melicherem.

Dle inventáře, vytvořeném po Zachariášově smrti Adamem Slavatou na příkaz Adama II. z Hradce, z roku 1589 je místnost zmíněna jako „Dlouhý pokoj, kde Jeho Milost pán sedávati ráčil.“⁵⁸ V pozvolna se rozrůstajícím areálu sloužila tato místnost Zachariášovi s největší pravděpodobností jako osobní pracovna.

⁵⁶ Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 (kat. výst.), Brno 1999, 230.

⁵⁷ CHAMONIKOLA (pozn. 56), 230.

⁵⁸ Josef HRDLIČKA: Nově objevený inventář renesančních interiérů v Telči z roku 1589, in: Jihočeský sborník historický LXIII, 1994, 178–184.

Místností jakožto nově objeveným prostorem se zabýval František Fromek či Jarmila Krčálová a Milada Lejsková-Matyášová.⁵⁹

Stěny místnosti jsou koncipovány dle jednotného plánu na dvojici pásů, z toho první představuje nízkou arkádu s iluzí prostoru za ní. Způsob zobrazení nám vnukne myšlenku zobrazení nosného a odlehčujícího prvku pro zbývající část maleb nad ní. Druhý pás nese lovecké výjevy, nad ním je rozehrána obrazová scéna ze Starého zákona, mytologický výjev či sled sedmi Neřestí.

Když se podíváme do událostí blízkých Zachariášovi, vyjeví se nám lovecké scény jako možné zobrazení historické skutečnosti kdy „Arcikníže Ferdinand štvání k Roudnici položil“ jak nás o tom zpravuje Břežan.⁶⁰ Událo se tak v listopadu roku 1552, Ferdinand založil každoroční tradici a prvního roku dostali mimo jiné pozvání Vilém z Rožmberka a Jáchym z Hradce.

Jižní stěna

Když vstoupíme do místnosti, odhalí se nám velká jižní luneta s mnoho figurální scénou Stětí sv. Jana Křtitele. [1] O této události jsme zpraveni v evangeliu sv. Matouše (Mt 14,1-12) a sv. Marka (Mk 6,17-19). V Matoušovi se dočteme: „Když pak slaven byl den narození Herodesova, tancovala dcera Herodiady uprostřed, i zalíbila se Hérodesovi. Pročež s přísahou zaslíbil jí dáti, zač by ho jen požádala. A ona jsuci prvé navedena od matere své, řekla: dej mi zde na mise hlavu Jana Křtitele. I zarmoutil se král, ale pro přísahu a pro ty, kteříž spolu s ním stolili, rozkázal dáti. A poslav kata, s'al Jana v žaláři. I přinesena jest hlava jeho na mise, a dána té děvečce. I nesla mateři své.“ (Mt 14,6-11)⁶¹ Děj se počíná po pravé straně, kde se nachází scéna samotného stětí, biřic zde klade Křtitelovu hlavu na mísu, kterou drží ženská figura, mezi nimi leží bezhlavé světcovo tělo. Od tohoto se odvíjí skupina postav směřujících k levé části obrazu, kde se nachází samotné pokračování děje. Salomé zde předává světcovu hlavu na podnose hodujícímu Herodovi s Herodiadou. Hodující pár je

⁵⁹ Jarmila KRČÁLOVÁ: Sgrafitová výzdoba zámku v Telči, 1955. Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956, 96 sqq; táž: K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, in: Umění VII, 1959, 402 sq. František FROMEK / Jan TIRAY: Nově objevená a obnovená sgrafita v zámku Telečském, in: Časopis Matice moravské XXIX, 1905, 54sqq.

⁶⁰ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 73.

⁶¹ Vycházím zde z textů bible kralické, která je dané době nejbližší.

umístěn pod drapérii baldachýnu, v předním plánu se nachází sloup s maskou, tento motiv se opakuje i na sloupu zadním.

Scéna je rozvinuta do hloubky perspektivně ubíhající podlahou, zadní plán je ukončen architekturou s ohradní zdí s věžemi. Na nádvoří se nachází balustráda s hudebníky, kašna s párem milenců a strom.

Milenecký pár u kašny, který se odlišuje od hlavního dramatického děje, nám může navodit Ježíšova slova z Janova evangelia (J 1,14). Kristus říká Samařské ženě „Ale kdož by se napil vody té, kterouž já dám jemu, nežíznil by na věky, ale voda ta, kterouž já dám jemu, bude v něm studnicí vody prýstící se k životu věčnému.“⁶²

Druhý pás s loveckou scénou vychází z grafického listu Virgila Solise⁶³, v telčské malbě je patrná malířova invence v použití několika stromů, které scénu opticky rozdělují, ale zároveň je jimi vytvořena stabilita v podobě nosného prvku pro hlavní scénu nad ní.

Hlavní scéna na této stěně vychází z grafiky Virgila Solise. [2] K tomuto listu dodal předlohu Jörg Breu ml. (1510–1547) a vznik kolísá mezi lety 1534 až 1562, díky dataci vzniku telčských maleb rokem 1553, můžeme vznik grafiky vymežit datem vzniku maleb samotných. Malíř zde musel přenést obdélnou grafiku do prostoru lunety, vyřešil to zhuštěním prostoru po stranách se zachováním počtu figur. Tím bylo následně dosaženo naléhavějšího účinku, každá postava jakoby se více zúčastnila samotného děje. Touto ‚jednotností‘ se jakoby upozadily dvě odlišné scény na jednom obraze, vytratila se kontinuitnost děje a vznikla jakási ‚jednoobraznost‘ dvojího děje. Z grafického listu nevyhází dekorativní výzdoba dvou sloupů nesoucích baldachýn nad hostinou Heroda s Herodiadou. Oproti předloze je malba ještě částečně pozměněna v jedné z postav směřujících k Herodovi. Do ruky je jí přidán předmět připomínající trnovou korunu i fyziognomie tváře je pozměněna a doplněna o dobovou pokrývku hlavy. Při této změně nás může napadnout zobrazení samotného Zachariáše, případně se svou chotí Kateřinou z Valdštejna. Pro srovnání se Zachariášem nám poslouží protější stěna s iluzivně malovaným portálem, kde se v tympanonu nachází medailon s profilem, který je tradičně považován za portrét Zachariášův. Do jisté míry by se jednalo o stylizaci do postavy jakéhosi zvěstovatele, či moralistního proroka, který poukazuje na budoucí oběť Kristovu.

⁶² Používám zde textu bible kralické, která je danému období nejbližší.

⁶³ Virgil Solis (1514–1562 Norimberg), Solis mimo jednotlivých grafických listů a sérií vytvářel i grafické řady pro knihy. Pro *Biblische Figuren des Alten und Neuren Testaments*, vydáno ve Frankfurtu u Sigmunda Feyerabenda roku 1562. Roku 1563 doplnil svou grafickou řadou vydání *Metamorphoses Ovidii*, vydaných ve Frankfurtu u Feyerabenda. 1566 byla vydána *Aesopiphrygis fabulae* u Hartmana Schoppera. The Dictionary of Art 29 (ed.) Jane TURNER, 1996. Autor slovníkového hesla Jeffrey Chipps SMITH.

Severní stěna

Protější stěna je prolomena dveřním otvorem do vedlejší severní místnosti bývalého starého hradu. Jak bylo zmíněno výše, dveřní otvor je orámován iluzivním portálkem s profilovanými pilastry a půlkruhovým tympanonem. V něm se nachází zmíněný medailon s profilem mužské hlavy s plnovousem, orlím nosem a baretem na hlavě. Medailon po stranách drží putti, z rohů tympanonu vyrůstá úponek s květem. S největší pravděpodobností se jedná o portrét Zachariáše z Hradce a na Telči. Avšak značnou podobu nalezneme na grafickém listě s portrétem Karla V. od neznámého umělce. Ostění vchodu má samostatnou malbu, navazující na stěnu jen formálně. Pás arkády ze stěny má zde pokračování v podobě profilovaného obdélníku, nad ním se nachází sloupová konstrukce nesoucí oblouk arkády s částí cihlového zdiva. V levé části ostění stojí v této konstrukci figura zbrojnoše s přilbou, kyrysem, drátěné košili a rukavicích, pravou ruku v bok a levou přidržuje štít se zobrazením gryfa. Prostor za figurou je vyplněn krajinným prvkem s horskými masivy.

Předlohou pro zbrojnoše byl grafický list od Virgila Solise ze série Devíti dobrých, představujících dobré panovníky a muže z historie. Jedná se o představitele tří pohanů, židů a křesťanů. Pro postavu v ostění posloužil list se zpodobněním Alexandra Velikého. Oproti předloze došlo k zjednodušení zbroje, vypuštěny byly zdobné detaily. Štít, který figura přidržuje je ozdoben gryfem.⁶⁴

Pravá část ostění má obdobně iluzivní architekturu, v které je figura zbrojnoše vstupující do prostoru za malovanou arkádou. Figura má přilbu s korunou, kyrys, pravou rukou přidržuje štít s motivem tří korunek.⁶⁵ Dle listu Virgila Solise, ze stejné série Devíti dobrých se jedná o krále Artuše, předloha byla přenesena, jako její protějšek, zjednodušeně ve výzdobě brnění. Ponechána byla fyziognomie tváře.

V záklenku ostění je vymalováno kazetování.

V českém prostředí se s tématem Devíti dobrých, nebo také Devíti hrdinů setkáme na hradě Blatná. V druhém patře Starého paláce se nachází nadživotní zobrazení devíti rytířských postav, hrdinů z minulosti židovské, antické a křesťanské.⁶⁶ Ikonografie devíti dobrých postav vychází z Francie počátku 14. století. Použito bylo starších pramenů a

⁶⁴ Tento gryf byl před objevením předloh ztotožňován se znakem města Roztok, FROMEK/TIRAY 1905 (pozn. 59), 56. Tuto myšlenku převzala i Zdenka PAPEŽOVÁ: *Plastická a malířská výzdoba zámku v Telči* (rukopis disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1952.

⁶⁵ FROMEK/TIRAY 1905 (pozn. 59) tento štít spojuje se znakem Švédska, PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64) tuto myšlenku opět převzala. V katalogu *Od gotiky k renesanci* (pozn. 56), jsou tyto dvě postavy již identifikovány jako Alexander Veliký a král Artuš.

⁶⁶ Josef KRÁSA: *Nástěnné malířství*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. 1984, 567. Krása malby datuje po roce 1467.

obrazem byl ideál rytířství a jeho ctností. Z Francie se zpodobení rozšířilo do Nizozemí, Itálie, Švýcarska a Německa. V našem prostředí se téma objevuje až po husitských nepokojích.⁶⁷

Hlavní výjev v lunetě severní stěny se odehrává na mýtině s kmeny stromů v pozadí, které tuto otevřenou scénu uzavírají. [3] V otevřeném prostoru mýtiny vidíme rozličná zvířata, od obecného psa s laní, přes exotického lva s pardálem až po bájného jednorožce. V levé části scény sedí na kameni nahá figura muže s plnovousem, hrající na violu da braccio. Tyto indicie nám hlavní výjev určí jako Orfea hrajícího zvířatům. Samotná scéna se rozvíjí až do klenební výseče na západní stěně. Tam vidíme mezi stromy figury jelenů, koně, medvěda, zajíců, kohouta či hlodavce. Malíř s botanickou přesností zobrazil listy travin a stonky s květy, stejně tak zachytil srst levharta s typickými skvrnami.

Scéna vychází z desáté knihy *Metamorfos* Publia Ovidia Nasa. Orfeus, který nedokázal vyvést svou manželku z podsvětí, truchlil po tři roky: „...planina náhorní byla a na ní se do šíře táhlo místo rovné jak mlat a pokryté zelenou travou, stín však nebyl tam žádný. Sem jakmile na kraj si sedl potomek Apollónův a rozechvěl struny své lyry, stín se dostavil hned...(následuje výčet množství druhů stromů, které byly přivábeny hrou). Orfeus takový les když písněmi přivábil k sobě, seděl uprostřed šelem a v hejnu přilétlých ptáků...“⁶⁸ Orfeus je společně se sibylami považován za jakéhosi pohanského proroka a Kristova zvěstovatele.⁶⁹ Za Kristova předchůdce a zvěstovatele je považován i Jan Křtitel, zde se nám nabízí typologické srovnání obou postav zachycených v místnosti na protilehlých stěnách.

Grafická předloha, která posloužila jako vzor je prací Virgila Solise. [4] Největší rozdíl od předlohy je patrný v malém množství převzatých zvířat. Zatímco kompozice za figurou Orfea zůstává nezměněna, či spíše je rozšířena o figuru dalšího jelena, scéna před samotným Orfeem je zjednodušena. Doslovného převzetí se dočkal lev se psem a bájný jednorožec s laní. Malíř ve sgrafitu celkovou scénu obohatil množstvím travin a květů a jeho invencí je i rozlišení některých druhů stromů, jako například dubu či platanu. Tento prvek na grafické předloze chybí. Zde se dá uvažovat o malířově znalosti textu, kde jsou jednotlivé druhy stromů zmíněny. Nebo se spíše jedná o doklad zadavatelova vlivu na výslednou malbu.

⁶⁷ Josef KRÁSA: *Nástěnná malba*. In: *Pozdně gotické umění v Čechách* 1984, 255.

⁶⁸ Publius Ovidius NASO: *Proměny*, překlad Ivan Bureš, Praha 1974, 272sq.

⁶⁹ Gerd HEINZ-MOHR: *Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999, 190.

Východní stěna

Východní stěna je členěna okenní špaletou a klenebními náběhy s lunetami, které nesou další významnou obrazovou složku v podobě personifikovaných neřestí.

Lovecké scény zobrazené opět v pásu vychází taktéž z díla Virgila Solise.

Špaleta okna východní stěny

Na okenní špaletě vidíme stejné rozčlenění do dvou pásů, které navazuje na stěnu. Obě části jsou vymalovány do podoby arkády. Na levé špaletě je ve spodní části vyobrazen stojící pes upoutaný řetězem. Horní část zachycuje erb Zachariáše z Hradce a na Telči se čtvrceným štítem. V prvním poli pětিলistá růže, druhé pole půleno, třetí pole s majuskulním gotickým M s korunkou, čtvrté pole s kotvou. Na štítě přilba s křídli a fanfrnochy, v klenotu vavřínový věnec s pětिलistými růžemi. Pravá špaleta má ve spodní části vymalovaného zajíce, v horní je zobrazen erb Kateřiny z Valdštejna a na Polné se čtvrceným štítem s figurami lvů v jednotlivých polích, na štítě přilba s křídli a fanfrnochy. Podhled oblouku arkády je zde vyzdoben trojicí pětिलistých růží.

Záklenek ostění je vymalován rostlinným ornamentem, arabeskou, totožnou z klenby.

Zobrazení obou erbů nám vymezuje vznik výzdoby po 15. lednu roku 1553, kdy na polenském zámku došlo ke sňatku mezi Zachariášem a Kateřinou.

Neřesti na východní stěně

Obrazy personifikující Neřesti jsou umístěny v lunetách a náběžných obloucích klenby. Významově jsou postaveny na roveň dvou velkých figurálních scén z lunet jižní a severní stěny. Vyobrazení Sedmi hlavních hříchů se Sedmi skutky milosrdenství pochází nejčastěji z měšťanského prostředí, kde mělo apelovat na mravný život měšťanské komunity.⁷⁰ Pro tuto místnost a pro celý zámecký areál je příznačné, že se zde nevyskytují odpovídající protějšky ctností.

Původ ctností lze již vysledovat v antice, Platón ve své Ústavě hovoří o ctnostech, které jsou předpokladem úspěšné občanské společnosti. Zmiňuje ctnosti jako Umírněnost (Temperantia), Moudrost (Prudentia), Statečnost (Fortitudo) a Spravedlnost (Iustitia), jedná se o ctnosti, které se považují za kardinální (základní). Tuto myšlenku rozvíjí sv. Ambrož a kardinální ctnosti připodobňuje ke čtyřem řekám ráje. Sv. Pavel v 1. listě Korintským píše

⁷⁰ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 258.

„Nyní pak zůstává víra, naděje, láska, to tré, ale největší z nich jesti' láska.“ (1 Ko 13,13) Tyto tři církevní (božské, teologické ctnosti) ctnosti předřazuje papež Řehoř Veliký před ony čtyři antické kardinální. Následný počet sedmi ctností přirovnává k sedmi darům Ducha svatého. Toto tvoří základ, na který jsou následně přidávány další, méně či více významné ctnosti. Ve středověku se počet rozšíří na dvanáct, či dokonce na patnáct ctností.⁷¹

Protikladem tomuto jsou nectnosti, které jsou definovány v Písmu. Sv. Pavel v 1. listě Korintským „Zdaliž nevíte, že nespravedliví dědictví království Božího nedosáhnou? Nemylte se, ani smilníci, ani modláři, ani cizoložníci, ani měkcí, ani samcoložníci. Ani zloději, ani lakomci, ani opilci, ani zlolepci, ani dráči dědictví královského Božího nedůjdou.“ (1 Ko 6,9-10) Dále v listě Galatským se dočteme „Zjevnít' jsou pak skutkové těla, jenž jsou: Cizoložstvo, smilstvo, nečistota, chlipnost, modloslužba, čarování, nepřátelství, svárové, nenávisť, hněvové, dráždění, různice, sekty, závisti, vraždy, opilství, hodování, a těm podobné věci. Kteréž kdokoli činí, to' vám předpovídám, jakož jsem i prvé pravil, že království Božího dědicové nebudou.“ (Ga 5,19-21)⁷² Obdobné pasáže najdeme v Ko 3,5-9; Efez 5,5; nebo v Zj 22,15.

V novověku se do značné míry ikonografie ctností a neřestí ustálila na základě grafických listů a následně *Iconologií* Cesare Ripy, poprvé vydané roku 1593.⁷³

Personifikace Neřestí

Popis řadím jako čtenář od leva doprava, tedy od severu k jihu. Grafické předlohy pro sérii Neřestí pochází od Heinricha Aldegrevera⁷⁴ a vytvořeny byly roku 1552, tedy pouhý rok před jejich použitím jako vzorů pro malby v této místnosti.

Závist

V lunetě vytvořené klenební výsečí vidíme obraz [5] představující ženskou figuru sedící na čtyřnohém zvířeti s dlouhým hadím ocasem. Žena v pravé ruce drží dřevec s praporcem, na němž jsou propleteni dva hadi. Na pravé straně se nachází erb se štírem ve

⁷¹ ROYT 2006 (pozn. 70), 59.

⁷² ROYT 2006 (pozn. 70), 59.

⁷³ ROYT 2006 (pozn. 70), 60.

⁷⁴ Heinrich Aldegrever (1502 Paderborn – Soest 1555–61), učil se pravděpodobně v Soest, tam také vymaloval křídla a predelu hlavního oltáře kostela S Maria zur Wiese (1526–7). Od roku 1527 signuje své práce AG. The Dictionary of Art, band 1, (ed.) Jane TURNER, 1996, 591sq. Autor hesla Rosemarie BERGMANN.

znaku a netopýrem v klenotu přilbice. Prostor obrazu je naznačen kopcovitou krajinou v pozadí.

Na štíra můžeme pohlížet jako na středověký symbol Satana a smrtelného ohrožení.⁷⁵ V symbolice světské bývá spojován především se Závistí a Nenávistí. Had v praporu vychází z osobního atributu, jakožto tvor s jazykem plným jedu.⁷⁶

Pod každým z obrazů Neřestí se nachází staročeský nápis, který vychází z grafické předlohy:

Mrzata Nenawist Twarzij Mrzskau hltawau

Dosti Pokalenij Wnitrznij kterez Przikrijwa Wsseczko Zlee.

Malíř oproti grafickému listu [6] omezil některé detaily, jako například dikobrazí ostny na těle drakově. Prostor lunety si vyžádal i drobné úpravy v podobě otočení směru vlajčího praporu. Malířovou invencí je kopcovitá krajina v pozadí. Na listě čteme pod obrazem latinský dvouřádkový text:

Squalida linoris facies pallore voracis

Sat genus interni, detegit omne mali

Nestřídmost

Druhý obraz [7] je umístěn na oblouku klenby po levé straně okna. Zachycuje plně oděnnou figuru ženy sedící na vepři, v rukách třímá dřevec s praporem, na němž je zobrazen ježek. Vlasy má rozpuštěné s jedním copem na hlavě v podobě korunky. Na levé straně nad figurou se nachází erb s kočkou ve štítě a sovou v klenotu na přilbě.

Vepř je typickým znakem nestřídmosti a žravosti. Ježek je ve středověkém vnímání nazírán jako obraz lakoty a labužnictví a díky svým bodlinám jako symbol hněvu.⁷⁷ Sova v lidové fantazii naháněla strach pro svůj noční život a odpor ke světlu, v křesťanství představovala duchovní zatemnění.⁷⁸

Nad tímto obrazem na klenbě je vyobrazen štít se lvem ve znaku, odkaz na Kateřinu z Valdštejna a na Polné.

⁷⁵ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 271.

⁷⁶ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 438.

⁷⁷ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 88.

⁷⁸ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 242.

Pod obrazem čteme čtyřřádkový staročeský nápis ve fraktuře:

Mrske ObzierstwijZzemdli

Wtipne Smisslij

Z splozugicz Marne Rados

tij Swemu Towarijssij

Od grafické předlohy se nejvíce odlišuje vepř, jehož hlava je otočena doleva. Tato změna je však zapříčiněna úzkým prostorem oblouku klenby. Další prvek, který dostal změny jsou ženiny vlasy, na grafickém listě je má spleteny do copů. Z listu bylo vynecháno pozadí s obeliskem. [8]

Na listě čteme dvouřádkový latinský text:

Inglunie sensus habetat Gula faeda sagates

Parturies comiti gaudia vana suo

Lenost

Třetí obraz [9] je umístěn na oblouku klenby po pravé straně okna. Ženská figura na něm nasedá na osla, má zpola odhalenou hrud' a vlasy sčesaný do drdolu. V pravé ruce drží dřevec s praporem, na němž je zobrazen rak. Po pravé straně se nachází erb s ptákem (husou) ve štítě, držícím v zobáku podkovu. V klenotu opice podávající taktěž podkovu.

Osel je tradičně považován za líné zvíře, na raka bychom mohli v kontextu nahlížet jako na zpátečnického a pomalého.

Opice je poukazem na závist, zastupuje také lakotu, lest a žádostivost.⁷⁹

Pod obrazem čteme čtyřřádkový text psaný staročesky frakturou:

Mrska Lenost Splozuge

Maliczki Smijsl A Nakazuge

Mrskau Posskwrnú

Mnoha Srdcze

⁷⁹ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 187.

Na grafickém listě je náznak prostoru v podobě vzdáleného pohoří a viditelného města. Telčská malba se vyznačuje zjednodušením v drapérii a figura osla je do vymezeného prostoru vměstnána poněkud násilně. [10]

Na listě je tento latinský text:

*Faeda pusillanimes p[ro]gignit Acedia mentes
Inficit et rep[ro]ba pectora magna sue*

Chlípnost

Čtvrtý obraz [11] je umístěn v poslední lunetě východní stěny. V tomto obraze vidíme ženskou figuru sedící na velbloudu s ohlávku, v pravé ruce třímá dřevec s praporem s vyobrazenou liškou. Žena má vpleteny vlasy do copu. V pravé části nad hlavou velblouda se nachází erb s žábou (ropuchou) ve znaku a kohoutem v klenotu. V levé části obrazu spatříme hornatý horizont.

Velbloud je symbolicky vnímán jako obraz střízlivosti a umírněnosti.⁸⁰ Do kontextu obrazu se nabízí možné čtení jako střízlivost ovládaná chlípností, vzhledem k ohlávce, kterou má zvíře.

Kohout by zde mohl znamenat symbol mužnosti a smyslnosti. Pokušení mladých mužů k smyslnosti bývá zobrazováno právě v podobě kohouta.⁸¹ Žába, neboli taktéž ropucha, by mohla být odkazem k vyobrazení Posledního soudu, kdy ňadra a genitálie podlehnoušších touze jsou ožírány právě ropuchou nebo hadem.⁸²

Pod obrazem čteme dvouřádkový staročeský text psaný frakturou:

*Suziuge Usskecltile Moczij Lstiwijm Uumislem Po
tupitedlnicze Mrzka Chlijpnost Wrchnicho Boha*

Od grafického listu se malba opět liší zjednodušením v podání drapérie, prapor vyplňuje prostor za figurou ženy a velbloud má zkrácen krk. Na listě se nachází v pravé části město na skále a v levé části město v údolí. [12]

Na listě čteme tento latinský text:

⁸⁰ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 290.

⁸¹ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 102.

⁸² HALL 1991 (pozn. 76), 507.

Dep[rae]mit ingenuas animi caligine vires
Contemptrix summi spurca Libido Dei

Západní stěna

Západní stěna je členěna obdobně jako její protějšek do lunet tvořených klenebními výsečemi a prolomena je hlavním vstupem z chodby.

Pravou část ostění hlavního vchodu zaujímá architektonická konstrukce podobného rázu jako v ostění bočního severního vchodu. Spodní nižší část zde zaujímá oblouk arkády v návaznosti na celou tuto část výzdoby v místnosti. V horní vyšší arkádě s perspektivně ubíhající podlahou stojí figura zbrojnoše s přilbou s hřebenem, na těle má drátěnou košili s plátovou zbrojí. V pravé ruce třímá pravděpodobně kopí. [13]

Pro tuto postavu se nepodařilo nalézt předlohu v díle Virgila Solise jako pro figury z ostění vedlejšího vchodu. Totožnou figuru však najdeme v díle Daniela Hopfera [14] v sérii grafických listů na téma Dobrých pohanů, židů a křesťanů. U pohanů se jedná o Hectora, Alexandra Velikého a Julia Caesara. Pro židy jsou použity postavy Josue, Davida a Jidáše Makabejského. U dobrých křesťanů se jedná o Karla Velikého, krále Artuše a Godfreye z Bouillon. Pro postavu v ostění byla použita postava Hectora. Figuře bylo přidáno do pravé ruky kopí, štít jakožto možný atribut je upozaděn. Nicméně vyslovit se pro použití této předlohy je obtížné, neboť totožná figura Hectora se nachází v díle Hanse Burgkmaiera, [15] taktéž ze série grafik na téma tří dobrých pohanů, židů a křesťanů. Na tuto předlohu se již odkazuje Vlasta Kratinová.⁸³ Jediná jistota je v ikonografickém určení figury.

Z tohoto kontextu lze postavy v ostění bočního vchodu v severní stěně zařadit do těchto personifikací. Alexandra Velikého jako Dobrého pohana a krále Artuše jako Dobrého křesťana.

Samotná postava Hectora se vztahuje k Homérově Iliadě. Hector jakožto syn krále Priama bránil město Troju před řeckým vojskem. Vykonal mnoho hrdinských činů a svou statečností si vysloužil uznání i u Achajců. I jeho smrt byla hrdinská, kdy se utkal před branami Troje s Achilem. Této po mnoha stránkách hrdinské postavě je přiděleno jedno z nejpřednějších míst, je strážcem hlavního vchodu. Nemalou roli při jejím výběru mohl hrát i její původ vycházející od společných předků s trójany. Zde musíme udělat malou odbočku a vzpomenout na zkázu města Tróje a Aenea, kterému se podařilo z hořícího města uprchnout.

⁸³ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 85.

Z Aenea se následně stal předek Římanů, od něho se také traduje legendární původ samotných Vítkovců. Proto zde mohlo dojít k výběru této figury.

Jižní část ostění je přímo součástí stěny a je vyznačeno pouze malbou, která opticky navazuje na iluzivně malované kazetování záklenku. Toto kazetování je totožné jako u vchodu severní stěny. V této části ostění se nachází malba v podobě jakéhosi oblouku, pod nímž je strom s prýstící mízou z kmene, která je zachytávána do džbánu. Fromek a Tiray strom identifikují jako břízu,⁸⁴ Zdenka Papežová jako palmu.⁸⁵ Od tohoto zobrazení se odvíjí lovecký výjev. Nabízí se zde přirovnání ke Kristově probodnutému boku, tato symbolika by mohla mít přímý vztah k hlavní scéně s Herodovou hostinou a stětím sv. Jana Křtitele.

Nad záklenkem, pod klenební výsečí se nachází malovaná tabulka s nápisem *Letha 1553*, nesená je třemi anděly. Součástí je figura draka s vyplazeným jazykem, lze ho vnímat jako ochránce v kladném kontextu.

Personifikace Neřestí

Popis řadím stejným způsobem jako na protilehlé stěně zleva doprava, v tomto případě však od jihu k severu.

Lakomství

První obraz této stěny [16] je umístěn na oblouku klenby u vchodu. Ženská figura sedí na zvířeti, které v tlamě drží zardoušenou husu, zvířetem je pravděpodobně vlk. V levé ruce drží dřevec s praporem s pečením ptáka na rožni ve znaku. Žena má nad čelem spleteny vlasy do culíku, který vlaje ve větru. V levé části erb s ptákem s rozpřaženými křídly ve znaku, v klenotu sup.

Figura Lakomství bývá někdy zobrazována s kavkou v ruce,⁸⁶ mohlo by se jednat o ptáka ve štítě. Vlčím nosícím v tlamě zakousnutou husu, je povětšinou symbolem Obžerství.⁸⁷ Lakomství ba zde mohlo být jako jeden z průvodních jevů obžerství.

Pod obrazem čtyřřádkový text ve staročeštně psaný frakturou:

Zradcz Newiernej lehko

⁸⁴ FROMEK/TIRAY 1905 (pozn. 59), 51.

⁸⁵ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64).

⁸⁶ ROYT 2006 (pozn. 70), 62.

⁸⁷ ROYT 2006 (pozn. 70), 62.

*mijslnej Utrhacz Poczi
wosti dobrowolnie Nasle
dugi Panij lakonstwij*

Změna od grafické předlohy je zde opět zapříčiněna především prostorem, hlava vlka je pootočena. Drapérie je opět zjednodušena. [17]

Pod obrazem na listě čteme latinský text:

*Prostor infidus raptor pietatis inernus
Miles auaritiam sponte sequitur hera*

Pýcha

Výjev vidíme [18] v lunetě. Ženská figura zde sedí na vzepjatém koni, pod nímž je figura lva. Žena v levé ruce třímá dřevec s praporem s orlicí ve znaku, v pravé ruce má meč, který v bojovném gestu zdvihá nad hlavu. Figura má odhalen prs, kolem krku mohutný řetěz a na hlavě papežskou tiáru. Pozadí je utvářeno hornatou krajinou klesající do rovného horizontu.

V levé části se nachází erb se lvem ve štítě a pávem v klenotu.

Pýcha jakožto vůdkyně všech neřestí mívá u sebe atribut orla a lva jako vládce vzduchu a země a páva jakožto nejpyšnějšího ptáka.⁸⁸

Pod obrazem čteme dvouřádkový text psaný opět staročesky ve fraktuře:

*Peijcha Gest Drsznij sskod Kijnie Mrzskijch Hrzijchuow
Matij A Pramen Preijssticzij Studnicze Wsseho Zleho*

Rozdíl oproti grafickému listu je dán zjednodušením v drapérii a přizpůsobením scény do prostoru lunety. [19]

Na listě latinský nápis tohoto znění:

*Prima nesandarum virosa sup[er]bia zrum
Mater et omnigeni fons seaturigo mali*

⁸⁸ HALL 1991 (pozn. 76), 383.

Prchlivost

Třetí a poslední obraz neřesti [20] je na oblouku klenby. Ženská figura sedí na medvědu o pravé rameno má opřený dřevec s praporem s ptákem ve znaku. Žena se chystá vystřelit z nataženého luku tři šípy s odlišnými hroty. Napravo erb s vepřem ve znaku a baziliškem v klenotu.

Medvěd je zde atributem hněvu či prchlivosti, bazilišek zde představuje ničivou sílu hněvu.

Pod obrazem čtyřřádkový nápis ve staročeštině psaný frakturou:

Ziadna Prchliwost Nenij Ukrut

nejssij Nad Hniew Nahlij

Ktera se tisiczkrate diege wcz

asu Kratkem czoz Nema Bitij

Oproti grafickému listu se dostalo zjednodušení v krajinném rázu a drapérii. Na listě lze spatřit detail ptáka na praporci, který se ve sgrafitu vytratil. Pták je zachycen nejspíše v letu s rozpřaženými křídly a v zobáku má chycenou mouchu. [21]

Na listě dvou řádkový latinský text:

Praecipiti nullus faror est rabiosior ira

Tempore quae patrat mille nefenda brevi

Klenba

Klenba je celá pokryta rostlinným ornamentem, který vyrůstá z jejích náběhů na východní stěně. Jednotlivé výseče a přechod k lunetám je ohraničen jednoduchým profilem. Když si detailněji prohlédneme tuto rostlinnou výzdobu, spatříme z úponku vyrůstající hlavu s knírem, ženskou polofiguuru či hlavu koňskou. Nad personifikovanou Prchlivostí se nachází kartuše s pětistou růží mezi dvěma polopostavami, jejichž těla se pozvolna mění v ornament. Růže je zde odkaz k rodovému znaku Zachariáše z Hradce a na Telči. Postava po levici přidržuje štít s jakousi řepou ve znaku, na ramenou jí balancuje další postava přidržující se její zadní části proměněné v rostlinný ornament. Postava napravo drží štít s jakousi houbou ve znaku, na ramenou jí taktéž balancuje druhá postava přidržující se jejího konce proměněného v ornament. Toto kruhové zachycení je pro tyto dvě figury signifikantní a může mít význam koloběhu. [22] Předlohu v grafickém listě se mi podařilo nalézt v díle

Mistra koňských hlav, [23] součástí ornamentu na grafickém listě jsou i dvě koňské hlavy z něho vyrůstající. Jedna z těchto hlav je také zachycena nad těmito figurami v malířské výzdobě sálu.

Nad personifikací Lakomství vidíme dvě polopostavy proměňující se v ornament. Figura vlevo má dlouhé rozpuštěné vlasy a v ruce třímá kulatý předmět, mohlo by se jednat o jablko. Její dlouhé vlasy se zaplétají do okolního větvoví ornamentu. Figura po pravici má knír a mohutný přívěšek na krku. Mezi těmito postavami je pták, který se snaží vzlétnout. [24] Obdobný motiv se nachází na grafickém listě s podobiznou Karla V. od Daniela Hopfera. [25] Výjev se liší pouze v detailech. Zda je zde motiv použit jako jasný odkaz na Karla V., nebo byl využit, jako doplnění ornamentu klenby je spíše otázkou. Motiv mohl být také převzat ze samostatného grafického listu bez podobizny Karla V. Nebo s podobiznou jiné osoby. Praxe byla taková, že ornamentální nebo architektonické orámování ústředního tématu bylo použito opakovaně pro různé motivy.

Nad personifikací Nestřídmosti je erb se lvem ve znaku, zřejmý odkaz na rodinný znak Kateřiny z Valdštejna a na Polné.

Když jsme si nyní místnost popsali a udělali ikonografický rozbor, uvědomíme si, že Zachariáš se zde prezentuje se svou novomanželkou Kateřinou z Valdštejna. Obě osoby jsou zde zachyceny pomocí erbů a dány do souvislosti ikonografického programu, který poukazuje na hříšnost člověka a dává nám obraz čeho se v životě vyvarovat. Můžeme zde přímo říci ve společném životě, neboť výzdoba jednoznačně vznikla po svatbě konané 15. ledna 1553. Zachariáš zde skombinoval novozákonní téma s mytologií a křesťanským pohledem na svět, jednoznačně se nám zde ukazuje jako osoba své doby, kdy humanismus pojímá striktně v konotacích křesťanského světa.

Když si připustíme myšlenku zobrazení Zachariáše v podobě jedné figury přinášející trnovou korunu Herodovi, či snad i v postavě Orfeově, která je nicméně podobná samotné figuře v předloze, ale nelze jí při srovnání s identifikovaným portrétem upřít jistou podobnost. Vyjeví se nám Zachariáš jako uvědomělý a v jistých ohledech i sebevědomý mladý šlechtic, který po nedávné cestě do Itálie zajisté pociťoval velké okouzlení touto jižní kulturou. Jeho sebevědomí by proniklo do uměleckého díla v podobě vlastního názoru na svět, který je potřeba prozkoumat a vyvarovat se jeho negativní stránky, případně na tuto negaci upozorňovat a tím společnost do značné míry zdokonalovat. Stejně jako Orfeus či figura předznamenávající oběť, která člověka od hříchů osvobodí. Pokud však na iluzivním portálu na severní stěně budeme portrét identifikovat jako podobiznu Karla V. a ve stejných

konotacích budeme nahlížet i na ornamentální část klenby vycházející z portrétního listu mladého Karla V., měli bychom zde zachycen i osobní obdiv k tomuto habsburskému panovníkovi a k habsburskému rodu jako takovému.

Klenotnice

Vedlejší místnost se čtvercovým půdorysem /5 x 4,30m/ je zaklenuta valeně s lunetami. Nad vstupem v západní stěně je luneta celá, na východní stěně dvě lunety poloviční v koutech klenby. Západní stěna je prolomena dveřním ostěním, stěna východní je po levé straně prolomena ostěním okenním a po pravé straně schodištěm. Zmiňována bývá jako klenotnice a to pravděpodobně i dle inventáře, který se k dvěma přízemním místnostem dochoval. Zde stojí uvedeno, že tato místnost nazvaná jako „Zlatý pokoj,“ určeni pro tuto místnost vychází z toho, že je umístěna do „sklepení,“ obsahovala stříbrnou stoličku a mnoho dalších stříbrných předmětů a peněz.⁸⁹

Její výzdoba nám zachycuje rozličně pojatou architekturu, která je prosta figurální složky a tím působí chladně a přísně. K tomuto dojmu napomáhá i její uzavřenost, bez jakýchkoli pohledů skrze ni či do ní. Tato uzavřenost však může mít svoje ikonografické opodstatnění v podobě jakési klauzury. Takto pojatá výzdoba, prosta jednoznačného výkladu nás může navést do zcela soukromého charakteru, tedy k místnosti, která nebyla primárně určena očím veřejnosti. Tak jako předchozí místnost, je i tato vyzdobena malbou v technice sgrafita, doplněné malbou secco v šedých tónech. Klenba je vymalována rostlinným ornamentem s putty a ptactvem, hrany klenby a stěn jsou ohraničeny pásem, který přechází i do náběhů lunet a ve středu klenby tvoří motiv přesekávaných žeber. Klenba na rozdíl od maleb nástěnných prostor stlačuje a architektonické konstrukce ze stěn mnohde působí jako její nosný prvek. Architektonická složka výmalby nás může zavést k pojetí ideálního města či místa, jak je pojednáno například v Albertiho *Deseti knihách o stavitelství* z roku 1452, nebo z díla Antonia Averlina zv. Filarete *Trattato di architettura*, který sice nebyl nikdy vydán tiskem, ale pojednává o ideálním městě Sforzindě pro milánského vévodu Francesca Sforzu. Ideálním městem se zabýval i renesanční velikán Leonardo da Vinci.

Tak jako ve vedlejší místnosti, tak i zde si povšimneme malbou zcela zaplněného prostoru. Toto „horror vacui,“ strach z prázdnoty a jakási nutkavost k celkovému zaplnění prostoru je příznačná pro přízemní prostory starého hradu a tudíž se dá vytušit i nedlouhý časový odstup od výzdoby jednotlivých místností.

S touto místností bývá dávána do souvislosti interiérová výmalba slavonického domu čp. 45 z roku 1556, kde je malba provedena technikou sgrafito-fresko-seko v barevné škále

⁸⁹ HRDLIČKA 1994, (pozn. 58), 178–184.

shodné s telčským prostorem. Takto barevné kompozice se nachází pouze v oblasti slavonicko-telčské a vytvořili zde silnou výtvarnou tradici.⁹⁰

Můžeme se domnívat, že jednotlivé scény jsou zde použity pouze za účelem celkového významu, neboť žádná z jednotlivých staveb nemá pravděpodobně samostatný význam.

Pod okenním parapetem je umístěna deska s nápisem o restaurování místnosti z roku 1940:

Opraveno za Leopolda hraběte

Podštatzký Lichtensteina,

sochařem Antoninem Zeithamerem

L. P. 1940.

Jižní stěna

Na této stěně vidíme v centrální ose obrazu vchod s obloukovým ostěním zdobeném listovcem, uzavřený je kovanými dveřmi s pruty a pětilistými růžemi. Osa dále přechází přes architráv na vrcholové centrální zakončení celé stavby, jedná se pravděpodobně o tambur kupole, který je oktogonálního půdorysu s okny v jednotlivých polích. Architektura se rozvíjí po stranách vchodu do pravoúhlých oken s profilovanou římsou a trojúhelníkovým frontonem, nad nímž je dvojice dráček.⁹¹ Celá kompozice předstupuje do popředí dvěma vestibuly po stranách vchodu. Tato konstrukce je nesena čtveřicí subtilních sloupů na podstavcích s postamenty. Zakončeny jsou korintskou hlavicí, kladí a architráv zde volně přechází na stěnu. Na architrávu vestibulu se nachází půlkruhový nástavec po stranách zakončený volutami, v něm je umístěna velká mušle. Nástavec je na vrcholu zakončen koulí. Architektonickou scénu zakončují po stranách další sloupy. Celá tato architektura stojí na vykládané podlaze. Levá část obrazu je deformována prolomeným výklenkem ve stěně. [26]

⁹⁰ Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Helena MACHÁLKOVÁ: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance. In: Zprávy památkové péče XIV, 1954, 44–45.

⁹¹ Obdobný motiv dráček, nebo spíše stylizovaných delfinů najdeme i na fasádě telečského domu čp. 61 na dnešním náměstí Zachariáše z Hradce. Tento dům vlastnil pekař Michal, který jej nechal přestavět a roku 1555 vyzdobit jeho fasádu černobílým sgrafitem doplněným šedomodrou barvou. Chronogram se nachází na štítě mezi polofigurami starozákonních postav. Pekař Michal byl významnou osobou v dobové Telči, zastával funkci purkmistra a byl členem městské rady, dcera byla provdána za zámeckého purkrabí.

Grafické předlohy

Grafickými předlohami, které posloužily za inspiraci umělci, se zabývala Marie Mžýková. Ta jako první určuje pro severní stěnu předlohu v grafickém listě švýcarského rytce Rudolfa Wyssenbacha.

Co se nicméně týče možné grafické předlohy, která byla použita pro tuto část místnosti, tak určitá podoba s architekturou je příznačná na grafickém listě Nicoletta da Modeny Navštívení Panny Marie z cyklu Života Panny Marie. Na tomto listě se setkáme taktéž s předstupujícím vestibulem, jehož čtveřice nosných sloupů se nachází po stranách hlavního vchodu. Kladí je v tomto případě rovné a nikoli obloukové jako na telčském obraze. Nad vestibuly se taktéž nachází polokruhovitě nástavce se stylizovanou mušlí, na vrcholu jsou však zakončeny figurami. Středová osa stavby nad vchodem je zakončena centrální kupolí na tamburu. [27]

Pokud se však zaměříme na grafické listy Rudolfa Wyssenbacha, tak je potřeba se pozastavit u reedice knihy o pěti sloupových řádech od švýcarského architekta a teoretika Hanse Bluma. Jedná se o knihu *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*.⁹² Vydána byla v Zurichu Johanem Wolssenem roku 1596.⁹³ [28] Jedná se o reedici knihy vydané poprvé roku 1550 u Christophera Froschauera pod názvem *Quinque columnarum exacta descriptio atque deliniatio, cum symmetrica earum distributione, conscriptaper Ioannem Bluom, & nunc primum publicata*. Téhož roku vyšel již německý překlad vydaný taktéž Christopherem Froschauerem, pod názvem *Von den fünff Säulen / Grundlicher bericht unnd deren eigentliche contrafeyung nach Symmetrischer uszteilung der Architectur. Durch den erfarnen unnd der fünff Säulen wolberichten M. Hans Blumen von Lor am Mayn / flyssigusz den antiquiteten gezogen und trüwlich als Vorle bescheben inn Truck*

⁹² Plné znění titulního listu: *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen. Wie dieselben von eim yeden Werckmeister wol ergründet, recht zusammen gesetzt, unnd mit sonarem vorthail und lob zu allemand Architecturen nutzlich unnd zierlich gebraucht sollen Arden: Sampt Andersen darzü gehörigen, hochnotwendigen Architecturstucken von Rundung gesimssen, Capitálen, Gesimssen auss die außzüg, und dergleychen. ...Alles zulis und gebrauch den Kunstliebenden Teutschen...und in truck gegeben durch M. Hans Blum, von Lor am Mayn. Getruckt zu Erich bey Johan Wolffen, Im Jar M. D. XCVI.*

⁹³ http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/blum1596/0001/thumbs?sid=f98be1b972f3c8e2c3573a0613d01208#current_page
vyhledáno 12.2. 2010.

V této reedici z roku 1596 se nachází 16 grafických listů, které dle mého mínění byly určeny pro *Antiquitates architectoniae, Allerley alte, wolbewärte architecturstück...*, *Architectura antiqua* z roku 1558. Titulním listem pro tyto architektonické grafiky je grotesková kompozice s monogramem PF, tedy od rytce Petera Floetnera. První grafický list z architektonické série již obsahuje monogramy spojené RW a IW. Druhý grafický list byl předlohou pro severní stěnu, kde došlo k jeho rozdělení, horní část nad balustrádou posloužila jako předloha pro rozšíření stěny do stran. Na osmém listě jsou opět stejné monogramy jako z listu prvního, zde doplněny datací, nad spojenými písmeny RW je první část roku 15, nad monogramem IW druhá část 58. Devátý list posloužil jako vzor pro jižní stěnu. Dvanáctý list byl pravděpodobně předlohou pro úzké profily stěn v okenní špaletě. Poslední šestnáctý list byl předlohou pro stěnu západní s vchodem.

abgefertiget. Roku 1555 vyšlo německé vydání s velkoformátovými dřevořezbami jednotlivých typů sloupů. Tato architektonická příručka byla velice populární a vyšla v mnoha jazycích, např. v holandštině, francouzštině či angličtině.⁹⁴ Saur pod heslem Hanse Bluma uvádí spolupráci s bratry Wyssenbachy (Jeremiáš a Rudolf Wyssenbachové) u knihy *Antiquitates architectonicae, Allerley alte, wolbewärte architecturstück..., Architectura antiqua* z roku 1558.⁹⁵

Marie Mžyková uvádí za inspirační zdroj titul *Contrafacture mancherley schönen gebeüwen* s rokem vydání 1566.⁹⁶ Dle mého zjištění by se mohlo jednat s největší pravděpodobností o knihu pod celým názvem *Wunderbarliche kostliche Gemält ouch eigentliche Contrafacturen mancherley schönen gebeüwen welcher etlich vormals jm truck außgegangen, etlich aber erst yetz neüwlich herzu gethon vnnd an tag gegeben worden, allen Schreyneren, Steinmetzen, Maleren, Goldschmyden vnd anderen künstleren sehr nutzlich vnd güet*. vydanou v Zürichu u Jakoba a Thobiáše Gessnera již roku 1561.⁹⁷ Tato kniha má ještě podtitul *Ein kunstrych Büch von allerley antiquiteten/so zum verstand der Fünff Seulen der Architectur geh(b)örend*. S tím, že městem vydání je Zurich a nakladatelem Chrystopher Froschower. Tento podtitul nám dává tušit, že v této knize bylo použito grafických listů Wyssenbachových původně určených pro knihu Hanse Bluma z roku 1558.

Pokud se zaměříme na dataci vydání knihy tak Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, vydávaný Hansem Vollmerem, z roku 1947 uvádí rok vydání 1566 a v pozmeněném názvu *Architectura antiqua...*vydaném roku 1627.⁹⁸ Nagler v Die Monogrammisten uvádí pouze vydání pod názvem *Architectura antiqua...*ovšem s datací 1596 s tím že se jedná o pozdější vydání knihy z roku 1558.⁹⁹ Saur uvádí k roku 1558 vydání

⁹⁴ <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43585.php>

⁹⁵ K. G. SAUR: Allgemeines Künstler-lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zelen und Völker, Mnichov 1995, 623.

Pro spolupráci s Rudolfem a Jeremiášem Wyssenbachem může svědčit i použití titulního listu s pohledem na antické ruiny přes architektonické orámování. Takovýto list se nachází u titulu Hanse Bluma *Ein kunstreich Büch von allerley antiquiteten so züm verstand der Fünff Seulen der Architectur geh(b)örend* vydané v Zurichu u Christophera Froschaueru roku 1560. Totožný list se nachází o rok později u titulu *Wunderbarliche kostliche Gemält ouch eigentliche Contrafacturen mancherley schönen gebeüwen...* od Rudolfa Wyssenbacha s použitím jeho architektonických grafik. Tento titulní list je naprosto shodný s listem použitým roku 1560, co se i do textu týče. Má tedy stejný titulní název. Tento list může mít v této knize pouze informační úlohu jako doklad samotné práce Rudolfa Wyssenbacha. Do třetice se stejná grafika nachází u reedice z roku 1596 s názvem *Antiquitates Architectonicae: Allerley alte / wolbewärte Architecturstuct / zum verstand der V. Seülen nu(tz)lich und dienstlich* vydané v Zurichu roku 1596.

⁹⁶ Marie MŽYKOVÁ: Sgrafitová architektonická výzdoba tzv. klenotnice zámku v Telči, in.: ZPP LVI, 1996, 147

⁹⁷ http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/thumbnaeilseite.html?id=00006628&seite=1&image=bsb00006628_00001.jpg&projekt=0000000000&fip=193.174.98.30 vyhledáno 12.2. 2010.

⁹⁸ Hans VOLLMER : Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. 1947, 338.

⁹⁹ G. K. NAGLER: Die Monogrammisten IV., 1074.

knihy *Antiquitates architectoniae, Allerley alte, wolbewärte architecturstück...*, *Architectura antiqua* s grafikami od Rudolfa Wyssenbacha a jeho bratra Jeremiáše. Tato kniha je prací již zmiňovaného švýcarského teoretika architektury a stavitele Hanse Bluma (c.1520/27–c.1560).¹⁰⁰

Jedná se tedy o dřívější vydání téže knihy, kterou Marie Mžýková určuje za základ předloh pro výzdobu tzv. Klenotnice a datum 1566 udává jako zpřesňující doklad pro její výzdobu. Do jejího přínosného objevu se místnost datovala souběžně s výzdobou vedlejšího Hodovního sálu s uvedenou datací nad vchodem 1553 a dávána do souvislosti s dopisem Zachariáše z Hradce svému bratru Jáchymovi, kde roku 1554 žádá o opětovné zaslání malíře pro svou potřebu. Zprávy o malíři máme ze dvou dopisů adresovaných Jáchymovi z Hradce. První dopis je datován 11. 7. 1554 a uvádí se v něm *...O malíře, budete-li moci jej na tu světnici z[j]ednati, postarejte se, prosím, a když Vám dodělá, vypravte jej zas ke mně...*¹⁰¹ O měsíc později (10. 8. 1554) žádá bratra o zaslání malíře zpět *...Nykle malíře, prosím, tím spíš ke mně vypravte, nebo ste mi pravili, že jeho jen na tři dny potřebovati budete, [...] již ho na dvě neděle máte, nebo mi ho taky potřeba jest...*¹⁰²

V Břežanově katalogu rožmberské knihovny, který byl dokončen roku 1608, na f. 1422 najdeme zápis o knize Hanse Bluma, jedná se o traktát o pěti sloupových řádech vydaný v Zurichu roku 1596. Tento záznam nám ukazuje, že české prostředí tuto architektonickou příručku znalo a nebudeme jistě daleko od pravdy, když vyslovím myšlenku, že se na našem území objevily i původní edice této knihy z padesátých let. Toto můžeme dokázat právě i malbami v tomto sále. Původní předlohy pro malby mohly však pocházet i ze samostatného díla Rudolfa Wyssenbacha vydaného na počátku šedesátých let.

Severní stěna

Stejně jako protější stěna je i tato celá pokryta malbou architektury. [28] Jedná se o zobrazení vstupního portiku, který má podobu triumfální brány s vyšším středním otvorem mezi dvěma nižšími bočními (tzv. trojobloukový). Skrze hlavní vstup se nám naskýtá perspektivní pohled na uzavřené dveře v pravoúhlém ostění nad nimi půlobloukový

¹⁰⁰ K. G. SAUR: Allgemeines Künstlerlexikon, Mnichov 1995, 623.

¹⁰¹ Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA: Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence. In: Opera historica 6, České Budějovice 1998, 177.

¹⁰² BŮŽEK/HRDLIČKA 1998, (pozn. 101), 179. František TEPLÝ 1927 (pozn. 16) uvádí zmínku, že malíř Nykl již nežil roku 1561 a roku 1555 malíř Mikuláš, zvaný Nykl omaloval na počátku srpna pavláčku. 1559 Nykl vymaloval pannu Aničku z Hradce za 50 grošů. Ke konci roku 1564 domaloval Nykl hradní kapli, tři světnice. Jméno přepisují dle způsobu, jakým jej použil autor, zda se jednalo o tutéž osobu či dva odlišné autory je nejasné.

tympanon s kruhovým otvorem. Tyto kruhy v podobě jakýchsi okulů, se v místnosti objevují vícekrát a jsou nezávislé na daných předlohách. Celý tento masivní portikus předstupuje do popředí, kde se nachází po stranách hlavního vchodu dvojice sloupů s korintskými hlavicemi a patkami. Tyto sloupy jsou usazeny na podstavcích, ty jsou posazeny na podélném spodním soklu. Mezi sloupy se nachází malá, která jsou uzavřená obdobně jako hlavní vstup na protější stěně (plech vyztužený pruty). Oblouk hlavního vstupu v předním plánu je ve cviklech vyzdoben stejným kruhem, který se nachází na zadním tympanonu. Architráv nesený sloupy přechází do balustrády s pilíři, které opticky podpírají klenbu. Vytvořená čtyři pole jsou po stranách vyplněna jednoduchým rámem s dekorem dřevěných letokruhů. Dvě pole uprostřed nad hlavním vstupem jsou vyzdobena erby Zachariáše z Hradce po levici a Kateřiny z Valdštejna po pravici. Erb Zachariáše s pětilistou růží v prvním poli, druhé pole půleno, třetí pole s gotickým majuskulním M s korunkou a čtvrté pole s kotvou. Na štítě přilba s fanfrnochy a křídly s vavřínovým věncem s pětilistými růžemi v klenotu. Erb Kateřiny má ve všech čtyřech polích vzpřímeného lva směřujícího heraldicky doprava (typický znak moravské větve Valdštejnů), na štítě přilbu s fanfrnochy a křídly. Tyto erby nám mohou částečně přiblížit dobu vzniku výmalby. Totožné erby se nachází i ve vedlejší místnosti, v tzv. Hodovním sále, s datací 1553. Shodné jsou také na fasádě spojovací chodby do nového severního paláce s datací v nápise 1554, shodný je i erb Zachariáše v Modrém sále, který byl vyzdoben v šedesátých letech. Erb v kapli sv. Jiří, jejíž výzdoba je zadatována rokem 1564 má erb odlišný. Pětilistá růže se přesunula do srdečního štítu a její původní místo zaujal vavřínový věnec. Stejný erb se nachází i na fasádě jižního paláce s datací v nápise s lety 1566 až 1568, kdy bylo toto stavení budováno. Totožný erb se později objeví i ve funerální kapli Všech svatých. V předsíni jindřichohradeckého špitálu sv. Jana Křtitele se nachází pamětní deska z roku 1564, kde je erb Jáchyma z Hradce zachycen v podobě, která se vyskytuje i v Telči. Např. v kapli sv. Jiří, která má totožné datum vzniku. Jáchymův erb je pouze doplněn o řád Zlatého rouna.¹⁰³ Možné vysvětlení v polepšení erbu by mohlo souviset s udělením řádu Zlatého rouna Jáchymovi z Hradce roku 1561.

Architektura se po stěně rozvíjí do stran v podobě arkády, do které hledíme přes sokl. Strop této arkády je tvořen kazetováním s pětilistou růžicí v jednotlivých polích. Pravá strana od ústředního výjevu je otevřena dvojicí oblouků se společným středním pilířem, před

¹⁰³ Václav LEDVINKA se v článku Adam II. z Hradce a poslední páni z Hradce v ekonomice, kultuře a politice 16.století. In: Opera historica 6, 1998, zmiňuje, že doposud nebyl speciálně studován vývoj erbu pánů z Hradce. Pouze konstatuje, že po polovině 16.století se pětilistá růže ocitla na srdečním štítu čtvrceného štítu. Vyobrazení pamětní desky v Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okresu Jindřichohradeckém, Josef NOVÁK, Praha 1901, 192.

jednotlivé pilíře je představen sloup s korintskou hlavicí a patkou. V levé části od vstupu je zobrazen pouze průhled do arkády s bočním sloupem. Celá výmalba je v oblastech podstavců, soklů a průhledu do arkády vyzdobena rostlinným ornamentem s pětilistým květem.

Marie Mžuková v článku z roku 1996 publikuje grafiku [30] velkého vestibulu od Rudolfa Wyssenbacha, jeho dataci klade opět do roku 1566. V reedici knihy o pěti sloupových řádech od Hanse Bluma se v závěru knihy s cyklem šestnácti architektonických grafik nachází totožný list na druhém listě. [31]

Jak je z listu viditelné, malíř věrně přenesl výjev na stěnu jen s minimálními změnami. Hlavní motiv zůstal až po balustrádu a nástavba byla použita jako předloha pro rozvedení scény do stran. Změny se týkají v použití rostlinného ornamentu na podstavcích a soklech, také dvou kruhů (okulů) ve cviklech hlavního vstupu. Hlavní změnou je však uzavřenost dveří a oken, které je pro celou místnost příznačné a dá se uvažovat o hlubším symbolickém významu.

Tento list byl s největší pravděpodobností jako předloha použit i v jiné místnosti jak se zmíním později v kapitole o Velkém hodovním sále.

Východní stěna

Východní stěna má minimální prostor pro výzdobu, po stranách je prolomena oknem a schodištěm do věže. Výzdoba se zde nachází pouze na úzkém profilu stěny, kam zasahuje kápě klenby. Vymalován je zde pilíř s podstavcem a částí navazující stěny s rostlinným ornamentem, jedná se o prvky, které se ve výmalbě pokoje opakují několikrát. Tento motiv přechází i na okenní špaletu, kde je dále rozvinut horní částí s nosnou konstrukcí, která perspektivně ubíhá do hloubky. Tento motiv přechází i na úzkou část stěny v těsné blízkosti okna. [32] V okenním záklenku se nachází malovaná imitace kroužené klenby na režném zdivu s pětilistými růžemi ve svornících.

Motiv do hloubky ustupujících nosných konstrukcí se nachází na dvanáctém grafickém listě z reedice knihy o pěti sloupových řádech z roku 1596. [33]

Západní stěna

Tato stěna je prolomena hlavním vchodem, s ostěním vyzdobeném rostlinným ornamentem s pětilistými růžicemi. Vlastní vstup je iluzivně ohraničen portálem s kladím

neseným dvojicí herm, pod kladím se nachází trojice architektonických kruhů (okulů), pojatých obdobně jako na severní stěně. Tyto okuly, čili kruhy, se zde objevují v počtu tří a to i na severní stěně. [34, 35]

Číslo tři je pokládáno za dokonalé a úplné, jako klíč k celku světa, symbolicky vyjadřuje Boha a dle sv. Augustina je číslem duše. Pythagorejci vesmír a veškerenstvo ohraničují číslem tři (konec, střed a počátek).¹⁰⁴ Trojka je také vnímána jako mužský princip, zvláštní význam má druhá i třetí mocnina tohoto čísla, v kterém je spatřován zesílený význam čísla tři.¹⁰⁵

Na iluzivním architrávu vidíme dvojici stylizovaných dvounohých draků s otevřenou tlamou a vyplazeným jazykem. Dvojice střeží nádobu umístěnou mezi nimi, ta je podobná ciboriu. Jeden z draků je zobrazen s polovicí těla, nevešel se do výseče klenební kápě. U pravé hermy je zobrazen putto či andílek, stojící na jakémsi vyvýšeném stupni. V ruce drží erb se lvem ve znaku, erbovním znamením Kateřiny z Valdštejna. Putto se dotýká, nebo spíše sahá po ovoci, který má herma v košíku na hlavě. Tento výjev má pravděpodobně pro místnost zvláštní význam. Scéna je do stran rozvinuta náznaky pokračující architektury.

Marie Mžyková jako možnou předlohu uvádí grafický list Triumfální brány s Erasmem Rotterdamským, přerytý Rudolfem Wyssenbachem. [36] Možnou dataci klade kolem roku 1566. Tato kompozice vychází z grafiky Hanse Holbeina z roku 1535, publikované například v *Deutsche Graphik* od Georga Piltze. Shodným prvkem na obou grafikách je použití dvojice hermovek s ovocnými koši na hlavách. Z toho usuzuji, že Rudolf Wyssenbach přejal tento motiv z grafiky Hanse Holbeina, kterou musel znát, pokud ji i přerýval. O znalosti a převzetí motivu svědčí zrcadlové obrácení, které je patrné u mužských torz dvojice herm. Skutečnou předlohou byl nicméně motiv vstupního portálu s dvojicí herm pocházející taktéž z reedice knihy Hanse Bluma z roku 1596. [37] Tento list se nachází také v knize *Wunderbarliche kostliche Gemält...* z roku 1561 od Rudolfa Wyssenbacha. [38] O použití této grafiky jako předlohy, svědčí použitá architektura na pozadí vstupu s hermovkami. Po levé straně vstupu je naznačeno okno s pilířem, tento motiv vychází přímo z grafiky, pravá strana je vymalována volně, bez jakékoli návaznosti na předlohu. Pravděpodobně i kvůli andílkovi, či puttovi. Podstatným prvkem, který svědčí pro použití grafického listu z titulu Hanse Bluma či samotného Rudolfa Wyssenbacha je zrcadlové obrácení torz hermovek, které je dokladem okopírování motivu z původního listu

¹⁰⁴ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 256.

¹⁰⁵ Udo BECKER: *Slovník symbolů*, Praha 2002, 304.

Holbeinova. Z těchto indicií se dá usoudit, že jako předloha byla použita grafika s primární datací 1558 či poté z knihy z roku 1561. Na dvou grafických listech z doprovodného cyklu z reedice Blumovi, z roku 1596 se nachází typické monogramy spojené RW jakožto Rudolf Wyssenbach a v sobě vepsané I a W jakožto Jeremiáš Wyssenbach. [39] Na jedné grafice zobrazující centrální chrámovou stavbu je nad monogramem Rudolfa číslice 15 a nad monogramem Jeremiášovým číslice 58. [40] Z tohoto zadatování se dá usoudit, že celý cyklus těchto grafik byl původně určený pro titul *Antiquitates architectoniae, Allerley alte, wolbewärte architecturstück...*, *Architectura antiqua* z roku 1558.

Jak nasvědčuje kompletní použití předloh pro tuto místnost dá se usuzovat, že vycházely z jednoho celku či knihy. To mě opět zavádí k titulu *Antiquitates architectonicae, Allerley alte, wolbewärte architecturstück...*, *Architectura antiqua* z roku 1558. Jak jsme se přesvědčili ve vedlejší místnosti tzv. Hodovním sále, kde byly jako předlohy použity grafiky starší pouze o rok než je samotná výmalba, dá se vznik maleb v Klenotnici zadatovat do konce padesátých let či těsně z počátku let šedesátých šestnáctého století.

Klenba

Prostor je zaklenut nízkou valenou klenbou s lunetami. Ta je vymalována rostlinným dekorem s květy, mezi nimiž jsou i pětilisté růže a plody hroznů. Ve větvoví se objevují papoušci a jiní ptáci společně s putti, kteří drží štíty s erbovními znaky Zachariáše z Hradce a Kateřiny z Valdštejna. Jednotlivé náběhy klenebních kápí jsou vyznačeny mohutnou linkou, která naznačuje klenební žebra. Ty se ve vrcholu klenby střetávají a vytváří podobu přesekávaných žeber.

Grafikami s rostlinnou výzdobou s ptačími nebo lidskými figurami se zabýval například Israel van Meckenem, monogramista FvB, würzburgský mistr AG nebo kolínský mistr PW, převážně grafici pracující v druhé polovině 15.století.¹⁰⁶

Jak bylo naznačeno v textu, tato místnost sloužila pravděpodobně ponejvíce soukromým účelům. Jediným prvkem, který odkazuje k osobní prezentaci, jak samotného Zachariáše, tak i jeho manželky, je dvojice velkých erbovních kartuší na severní stěně a následně jednotlivé erbovní znaky na klenbě. Motivy, které by odkazovaly k prezentaci rodové se zde nenachází a nelze je ztotožnit ani s architektonickými kulisami. Ty jsou pravděpodobně jen názornými architektonickými příklady, poukazujícími k využití sloupů či

¹⁰⁶ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 81.

pilastrů v tělese architektury samotné. Nicméně můžeme i předpokládat zachycení konkrétní architektonické představy. Mám zde na mysli např. list s podobou brány, kde je zachycen bojující Herkules s Kakem či chrámovou stavbu připodobněnou architektuře v obraze Setkání Marie a Anny od Nicoletta da Modeny.

Kaple sv. Jiří

Další místnost se čtvercovým půdorysem /4m x 4m/ navazuje na Klenotnici. Její výzdoba se skládá ze štukových reliéfů. Místnost sloužila jako osobní kaple zámeckého pána a jeho paní. Během renesančních přestaveb byla patrově snížena a její původně gotické vzezření získalo díky štukům renesanční podobu. Snížením vysokého stropu a bohatě používaném štuku bylo dosaženo poměrně stísněného prostoru. Vznik výzdoby je určen rokem 1564, uvedeným v dedikačním nápise na žebroví křížové klenby.¹⁰⁷ Klenební žebra jsou vyzdobena jemným štukovým dekorem, obíhajícím po jejich obvodu. V ploše žeber se nachází pětিলisté růžice v nízkém reliéfu, heraldický znak pánů z Hradce. Mezi růžicemi se nachází nápis v tomto znění: „TATO KAPLA GEST WOKRZTALTOWANA / ZA UROZENEHO PANA PANA ZACHARIASSE HRADECSKE(H)O Z HRADCE/A NA TELCI NAIWISSI(H)O / KOMORNIKA MARKGRABSTWI MORAVSKEHO / LETHA PANII 1564 W NEDIELI DEN/SVATE(H)O GIRI RITIRZE BOZI(H)O.“ Klenba je v nároží sklenuta do mušlovitých konzol. Podle Václava Richtera byla původní kaple zaklenuta hvězdicovou klenbou, vyvozuje to od zbytků výběhů klenebních žeber. Žebra hruškového profilu se sbíhaly k podlaze do hranolových trnoží. Pouze na straně oltářního výklenku byla nesena dvěma útlými příporami s válcovými trnožemi.¹⁰⁸

Na východní stěně, hlavním prostoru této sakrální místnosti, se v hlavní ose nachází skříňovitý výklenek se štukovou plastikou provedenou ve vysokém reliéfu. [40] Jedná se o oplakávání Krista, kdy mrtvé tělo Spasitelovo spočívá v klíně Panny Marie. Ta však synovo tělo nepodpírá ale rukama zdviženými v gestu oranta, poukazuje na synovu oběť a zároveň hledí do prostoru před sebou, k věřícímu. Tělo Kristovo v partiích ramen a nohou podpírají dvě mužské postavy s výrazně propracovanou muskulaturou ve tvářích, jedná se pravděpodobně o portrétní rysy Zachariáše a jeho bratra Jáchyma¹⁰⁹ (majitele českého dominia pánů z Hradce). Hloubka prostoru je zde vymezena spodním pásem rostlinného prvku s kvetoucími rostlinami, který je uzavřen pásem v partiích Mariiných nohou a naznačeným vertikálním břevnem kříže za její hlavou.

¹⁰⁷ August PROKOP: Die Markgrafschat Mähren III, Wien 1904, 876sq.

¹⁰⁸ Václav RICHTER. Telč, Státní zámek, město a památky v okolí, Praha 1976, 26.

¹⁰⁹ Květa KŘÍŽOVÁ: K některým částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči, in: Památky a příroda IX, 1979, 535.

Po obou stranách ostění se nachází další postavy, které rozvíjí děj do stran. Scéna tak získává na prostorové hloubce. Jedná se o dvě ženské postavy,¹¹⁰ po levé straně je figura celá zahalena do těžkého pláště s vlajícími dlouhými rozpuštěnými vlasy. Druhá figura na protější straně je opakem předchozí, vlasy má pečlivě spleteny do vrkočů a její fyziognomie je mnohem kultivovanější. U scény s oplakáváním Krista (Pietou) se k oběma ženským figurám naskýtá možnost výkladu jako personifikací Starého a Nového Zákona (Synagogy a Ecclesie). Nicméně na základě sochařovy psychologické práce na muskulaturách jednotlivých tváří figur se dá usuzovat, že se zde nejedná o typovou záležitost figur, jako spíše o zachycení naturalistické podoby. Dle dřívějšího ikonografického připsání se u levé figury jedná o Elišku z Postupic (manželka Karla z Valdštejna), u pravé o Kateřinu z Valdštejna (dcera Elišky z Postupic a manželka Zachariáše z Hradce).¹¹¹ Horní špaleta výklenku je ozdobena dvojicí akantových růžic. Ve dvou cviklech po stranách výjevu jsou stylizované akantové rostliny připomínající lilie. V klenební kápi nad výjevem je velká akantová růžice, po stranách emblémy dvou evangelistů. Orel evangelisty Jana a okřídlený lev evangelisty Marka.

V rozvíjení scény do stran je poukaz na lombardské a toskánské sochařství, zejména z kompozice sanktuářů, oltářů a náhrobků pocházejících ze severu Itálie. K tomuto lze připsat i jemný krajkový ornament rozvedený v telčské kapli po celé ploše klenby.¹¹²

Na severní stěně ve výklenku se nachází scéna sv. Jiří zabíjejícího draka, provedená stejně jako oltářní výjev ve vysokém reliéfu technikou štuku. **[42]** Scéna zcela vyplňuje výklenek a stejně jako předchozí je prosta jakéhokoli rozvíjení prostorové hloubky. Sochař se zaměřil pouze na figurální složku jezdce, která je plně zahalena v dobové zbroji. V pravé ruce drží kopí, kterým usmrcuje ležícího draka před sebou. Scéna je prodchnuta dynamikou koně zachyceného v trysku. Ve spodní části je pás s malovanou krajinou a dvěma erby, které patří rodu Kostků z Postupic a Valdštejnům. Z tohoto poznání se odvozuje identifikace dvou ženských postav ve scéně oplakávání Krista.¹¹³ Zdenka Papežová erby mylně připisuje Zachariášovi a jeho manželce Kateřině.¹¹⁴ Sv. Jiří se u hradeckého rodu těšil dlouhodobé úctě. Na jindřichohradeckém hradě byl vymalován roku 1338 cyklus z jeho života. V Zachariášově případě o významu a úctě k tomuto světcovi svědčí započetí stavby nového

¹¹⁰ PROKOP 1904 (pozn. 107) k výjevu uvádí postavy čtyř evangelistů.

¹¹¹ KŘÍŽOVÁ 1979 (pozn. 109), 536.

¹¹² Jarmila KRČÁLOVÁ: *Centrální stavby české renesance*, Praha, 1974, 36. KRATINOVÁ / SAMEK / STEHLÍK (pozn. 82), 93sq.

¹¹³ KŘÍŽOVÁ 1979 (pozn. 109), 536.

¹¹⁴ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 33.

jižního křídla telčského zámeckého areálu, které se dle nápisu uvedeném na fasádě započalo roku 1566 v pondělí po svátku sv. Jiří.

Kompozičně je skupina zachycena obdobně jako na jižním portálu baziliky sv. Jiří na pražském hradě, starším však přibližně o čtyřicet let.¹¹⁵ V klenební kápi nad scénou je opět velká akantová růžice, po stranách doplněna šesticípími hvězdami.

Na západní stěně s prolomeným vchodem se nad ostěním nachází erb Zachariáše z Hradce v bujném vavřínovém věnci, který je nesený dvěma anděly držícími beraní hlavy. [43] Štít erbu je čtvrcený s pětílistou růžicí ve srdečním štítku. První pole nese vavřínový věnec, druhé je polceno, třetí nese majuskulní korunované M a čtvrté kotvu. Přílbice s famfrnochy v klenotu mezi křídli mají vavřínový věnec. Dveřní záklenek je vyzdoben zavíjeným ornamentem s dvojicí trubačů z něho vyrůstajících. Na klenební kápi nad vchodem jsou protějškové emblémy dvou evangelistů, ve středu se nachází opět akantová růžice. V tomto případě se jedná o emblémy evangelisty Lukáše a Matouše. Matoušův anděl a Lukášův býk.

Jižní stěna je prolomena oknem, na jehož záklenku se nachází postavy dvou sirén (harpyjí) s ženským trupem a hlavou s ptačími křídly a jejich spodní část těla přerůstá do jednoduchého akantového ornamentu. Boční špalety jsou vyzdobeny stylizovaným rostlinným akantem.

Zdenka Papežová ke scéně piety zmiňuje dochované zbytky polychromie a to červeň na rtech, a místy setřelé zlacení lemu drapérie. Modř na pozadí scény sv. Jiří a odkryté fragmenty barevných sgrafit s arabeskami, a to na dveřním výklenku v barvě světle a tmavě modré. Dále na pravé stěně oltářního výklenku v barvě červené a bílé a na čelní stěně v barvě hnědé a červené.¹¹⁶ Na mnoha částech je patrné zlacení, jako na hvězdách a stylizované akantové růžici v klenebních kápích na koňské uzdě a přílbě sv. Jiří, taktéž na Sirénách v okenním záklenku a emblémech evangelistů. Zlacení se vyskytuje i na erbu Zachariáše z Hradce. Modř pozadí je patrná ve výjevu andělů nesoucích erb i samotné scéně se sv. Jiřím a Oplakávání Krista, tak i na cviklech u oltářního výklenku s Oplakáváním. Z tohoto výčtu je patrné, že štuková výzdoba byla bohatě polychromována a její plnou krásu dnes stěží doceníme a můžeme ji pouze předpokládat.

Pokud bychom hledali osobu umělce, mohlo by nám být vodítkem zadatování výzdoby na dedikačním nápisu. Rok 1564 již zcela zapadá do nové renesanční koncepce přestavby starého hradu, která se dá zadatovat k pozdním letům padesátým, kdy je rokem

¹¹⁵ KRČÁLOVÁ 1974 (pozn. 112), 36.

¹¹⁶ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 31sq.

1554 zadatována spojovací chodba mezi starým palácem a nově budovaným severním křídlem, v jehož výzdobě najdeme rok 1561, kdy byl bohatě vyzdoben Zlatý sál. Na přístupovém schodišti do nových prostor, umístěném na nádvoří starého hradu, je vepsán rok 1563. S touto přestavbou bývá v literatuře spojováno jméno Antonína Vlacha, též jako Ericer-Erizzan-Drizzan. Tento dosud tajemný architekt působil od konce padesátých let na dvoře Viléma z Rožmberka a Adama II. z Hradce, až do poloviny let sedmdesátých, kdy ho nahradil Baldassare Maggi. V Jindřichově Hradci je Drizzan doložen mezi lety 1558 a 1573, na Hluboké v letech 1563–1566, v Třeboni 1568–1571.¹¹⁷ Výzdoba této kaple je dle Jarmily Krčálové příbuzná štukům kaple vévodského paláce v Urbinu od Federiga Brandaniho z poloviny 16. století. August Prokop zde uvádí jako možný zdroj mantovské umění.¹¹⁸ Ještě jedno srovnání v podobě štukové výzdoby se nám naskýtá a to v prostoru tzv. Zámecké ložnice umístěné v jižním křídle areálu. Vznik tohoto stavení je zadatován do let 1566–1568, tedy nedlouho po vzniku výzdoby kaple sv. Jiří. Rozdíl ve zpracování a použití dekorativního ornamentu je natolik markantní, že není pochyb o působení rozdílných uměleckých osob. Zatímco kaple se plně hlásí ke středověkým vlivům, její mladší protějšek se v přímém opaku hlásí k zjednodušené formě renesančí.

Gregor Wolny ke kapli zmiňuje dva oltáře, Matky Boží a sv. Jiří. K nápisu na klenbě mylně uvádí rok 1562.¹¹⁹

K této místnosti můžeme říci, že samotné zasvěcení kaple je projevem rodové tradice, stejně jako osobní záliby a jistě úcty k tomuto světcovi. Zachariáš jakožto dítě vychovávané v prostorách jindřichohradeckého hradu, se jistě setkával s výmalbou s legendami ze světceva života. Stejně takto můžeme nahlížet i na dvě mužské figury podpírající tělo Kristovo, jakožto projev bratrské lásky, stejně tak jako na úctu k nejvyššímu kancléři a držiteli řádu zlatého rouna. Figury Elišky z Postupic a Kateřiny z Valdštejna jsou zjevným odkazem k osobní prezentaci, ta v těchto osobách odkazuje k zámecké paní a zjevně i jejímu osobnímu přání v zobrazení své matky. Stejně jako přilehlá místnost Klenotnice, sloužila i tato soukromým účelům a výzdoba se ponejvíce odkazuje k osobě Zachariášově. Ten je zde zachycen i v podobě velké erbovní kartuše nad vchodem.

¹¹⁷ Jarmila KRČÁLOVÁ: *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986, 14.

¹¹⁸ PROKOP 1904 (pozn. 107), 876sq.

¹¹⁹ Gregor WOLNY: *Kirchliche topographie von Mähren III.*, Brno 1860, 106.

Zbrojnice

Naproti kapli sv. Jiří se nachází podlouhlá místnost /11,5m x 4m/ s hřebínkovou klenbou, jejíž síť vytváří čtyřcípou hvězdu. Tento vzorec připomíná slavnícké sklípkové klenby Leopolda Estreichera. Celkové řešení klenby připomíná zaklenutí síně domu čp. 46 ve Slavonicích.¹²⁰ Jednotlivá pole jsou vyzdobena malbami en grisaille a zaujme nás zručnost malíře v umném zakomponování maleb do několika úhelníkových polí. Jednotlivé náběhy hřebínků jsou ozdobeny malovanými koulemi a vyplňují tak jinak prázdný prostor. Jako v předchozích místnostech, tak i v této se projevuje jakýsi strach z prázdného prostoru. Hřebínky klenby jsou zdůrazněny zlatou linkou.

V průběhu věků byla malba několikrát zabílena a odkryta až roku 1891.¹²¹ Výjevy jsou bohaté na akantový rostlinný dekor a lidské i zvířecí figury, které jsou mnohde antropomorfní. Jinde jsou zachyceny konkrétní druhy jako slon, opice, kohout či medvěd. Nebo typy mytologické, sfinga, gryf či fénix. Tato námětová různorodost a bohatost ztěžuje možnou identifikaci a „přečtení“ klenby jako uceleného obrazového námětu. Proto se zde pokusím popsat malbu způsobem, který bude aspoň trochu srozumitelný a doufejme i pochopitelný.

Malíř, který musel vycházet z grafík či grafických vzorníků, tyto vzory pravděpodobně obohacoval o vlastní invenci či je pojil a sjednocoval do vlastní podoby. K možným předlohám lze zmínit především německé rytce, jako Daniela Hopfera, Heinricha Aldegrevera, mistra L, mistra W.¹²² Nutno je zde zmínit i dobové bestiáře, z kterých můžeme vyčíst symbolický význam zvířat, která se objevují na samotné malbě, např. zajíc, jelen, jednorožec, pelikán apod. Z bestiářů lze zmínit např. *Viellerley wunderbarlicher Thier des Erdtrichs Mehrs vnd des Luffts allen anfahenden Malern vnd Goldtschmieden nuetzlich Sampt andern Kuenstnern*, vydané ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1546. *Thierbuch* s grafikami Josta Ammana, vydaný ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1592, nebo *Kurtzweil* od Jorga Wickrama, vydané ve Strasburgu roku 1550.

Na první pohled nesourodá malba nese v sobě určitý řád, který může být i klíčem k interpretaci celé koncepce. Hlavním a podstatnou složkou je zde samotné rozvržení klenby

¹²⁰ Milada RADOVÁ/Oldřich RADA: Mistr Leopold Estreicher a jeho slavonická stavební dílna, Umění XVIII, 1970, 365.

¹²¹ PROKOP 1904 (pozn. 107), 888.

¹²² KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 85.

se čtyřcípou hvězdou ve svém středu, potažmo vrcholu. Z jejích jednotlivých ramen na každé straně se sbíhají jednotlivé hřebínky do konzoly, počet těchto náběžných polí je čtyři na každém rameni hvězdice. Samotná hvězdice ve vrcholu je dělena hřebínky na dvanáct částí.

I přesto, že každá z nástropních maleb, nebo táflováný strop s řezbami, má svůj počátek odvíjeného děje, v tomto případě se nelze zachytit ničeho určitého na klenbě, která sama o sobě může být pojata jako výřez nekonečného obrazu. Jediným vodítkem při hledání počátku nám zde může být vchod do místnosti. Nicméně tato nekonečnost nám může vnuknout myšlenku obrazu, který je bezobsažný a je jakousi hříčkou. Jakýmsi jednoduším alegorickým obrazem zachycujícím pomyslný svět v podobě dobových myšlenek a názorů o světě samotném.

Během psaní této práce se podařilo nalézt předlohy pro velkou část maskaronů nacházejících se na hrotech čtyřcípých hvězdic. Celkový počet těchto maskaronů na klenbě dosahuje čísla třináct, podstatná část vychází z grafického díla Franse Huysse.¹²³ [44], Ten vydal cyklus osmnácti grafických listů (s titulním listem) zpodobujících rozličné maskarony. Na jednotlivých listech zanechal svou iniciálu FH. Cyklus vyšel pod názvem *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs fagons de Masques, fort utile aulx Painctres, orfeures, Tailleurs de pierres, voirriers et Tailleurs dimages*, roku 1555 v Antverpách a vydavatelem byl Hans Liefrinck I.¹²⁴ K roku 1555 se tedy lze upnout jako na časový mezník, jako na postquam. Tímto se nám také vyruší domněnka, kterou uvedla Kaliopi Chamonikola,¹²⁵ která se domnívala, že vznik výmalby lze spojit se Zachariášovou svatbou roku 1553. Pokud přistoupíme k myšlence důvodného vzniku maleb, záměrně neuvádím klenby, ta mohla být postavena dříve a ponechána bez výzdoby, můžeme uvést narození syna Menharta Lva. Jeho narození se klade do roku 1555, či krátce po tomto datu, avšak tato myšlenka je zcela neadekvátní z důvodu chybějících jakýchkoli informací nebo jen indicií, které by nám tuto myšlenku potvrdily. Časová shoda přibližného vzniku malby v druhé polovině padesátých let a narození syna Menharta Lva je v podstatě náhodná. Na tomto místě můžeme i uvést pravděpodobný vznik maleb ve Velkém hodovním sále (Divadelním) ve druhém patře

¹²³ Frans Huys (c. 1522 Antverpy–před 10. dubnem 1562), rytec. Roku 1546 byl zapsán jako mistr do cechu Sv. Lukáše. Jeho nejranější tisky jsou zadatovány rokem 1555. Pracoval v Antverpách pro vydavatele Hieronyma Cocka, Hanse Liefrincka I. a Bartholomea de Momper a společně se svým starším bratrem Pietrem pro vydavatele knih Christophera Plantina. The dictionary of art 15, 1996, (ed.) Jane TURNER. Autor slovníkového hesla Timothy RIGGS, 43.

¹²⁴ Hans I. Liefrinck (c. Augsburg 1518–Antverpy 28. února 1573), byl aktivní v Antverpách jako vydavatel tisků a rytec od roku 1538 až do své smrti.

¹²⁵ CHAMONIKOLA 1999 (pozn. 56), 232.

starého paláce, kterou Stanislav Kasík¹²⁶ datuje do let 1556 až 1557, aniž by se dalo uvažovat o nějakých souvislostech s narozením potomka.

I když se podařilo identifikovat předlohy s datací pro část klenebních maleb, možné datum vzniku samotné malby tím nelze nikterak obhájit. Existuje shodná řada maskaronů vycházející ze zde zmiňovaného cyklu, která nese iniciály IHS s malým křížkem na litéře H, jedná se tedy o chrison. Tyto listy jsou vedeny jako práce monogramisty IHS a zadatovány jsou rokem 1560, tudíž pro samotnou malbu v Telči nemuselo být použito originální řady Franse Huyse a mezník postquem se nám posune až k roku 1560. Práce kopisty s monogramem IHS byla vydána s novým titulním listem, kde čteme *Renatus B. fecit*, tento Renatus je ztotožňovaný s René Boyvinem, avšak ten byl pravděpodobně jen autorem titulního listu.¹²⁷ Aby se nám práce neulehčila, existuje dvojice shodných maskaronů v cyklu Giulia Romana, jenž vytvořil dvacet masek, které ryl Adamo Ghisi¹²⁸. Je tedy nasnadě se domnívat, že by mohl být ještě jeden cyklus zobrazující maskarony, který byl primárním vzorem jak pro Huyse tak pro Romana. Možné vysvětlení však lze nalézt ve faktu, že v polovině šestnáctého století řada Antverpských umělců byla ovlivněna italským uměním zprostředkovaným Giorgiem Ghisim, který také spolupracoval s Hieronymem Cockem.¹²⁹ Tím by inspirační zdroj pro Huyse mohl zůstat v díle Giulia Romana.

V devadesátých letech šestnáctého století použil totožné maskarony ve své knize *Mira Calligraphiae Monumenta* Joris Hoefnagel. Jak je patrné z názvu, jedná se o kaligrafickou knihu, kde ve středu jednotlivých stran jsou vyobrazení maskaroni. Datum vzniku knihy se klade kolem roku 1591. Totožnou řadu maskaronů použil na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století italský rytec Aloisio Giovannoli, lehce ji modifikoval a rozšířil. Cyklus se nachází ve sbírkách Britského musea. Toto vše nasvědčuje velké oblibě a rozšířenosti tohoto grafického cyklu maskaronů.

Zjištění tohoto předlohového materiálu nám nicméně nikterak neobjasňuje významovou rovinu maleb.

Nyní se zaměřím na stručný ikonografický popis některých částí klenby, jedná se především o mytologická a jiná zvířata. Na klenbě nalezneme jednorožce, jehož trup vyrůstá z ornamentu. Tomuto zvířeti dle pověsti Bůh dovolil, aby se při vyhnání Adama a Evy z Ráje rozhodl, zda zůstane v Ráji nebo bude následovat oba hříšníky. Jednorožec se rozhodl odejít.

¹²⁶ KASÍK 1994 (pozn. 1).

¹²⁷ J. S. BYRNE: Renaissance ornament prints and drawings, 1981, 45.

¹²⁸ Suzanne BOORSCH / John SPIKE (ed.): The illustrated Barch 31, Italian artists of the sixteenth century, 230.

¹²⁹ Timothy RIGGS: The dictionary of art 15, 1996. Jane TURNER (ed.). Timothy Riggs přímo uvádí, že Groteskové masky Franse Huyse byly ovlivněny italskou prací, 43.

Mytologie nás také zpravuje, že prvně pojmenovaným zvířetem od Adama byl právě jednorožec. Jednorožce zmiňuje i Julius Caesar ve svých Zápiscích o válce galské. Physiologus jej popisuje jako malé zvíře o velikosti kozlíka, které je velmi vznětlivé. Roh jednorožce byl považován za ochranu proti jedům a byla mu připisována magická moc. O jednorožci se soudilo, že ho nelze polapit, pouze nevinná panna jej mohla přilákat a jednorožec jí do klína složil svou hlavu. Proto jej západní kultura spojila s Pannou Marií.¹³⁰ S jednorožcem se setkáme také ve Starém Zákoně. Kniha Daniel (8,5-8) nás zpravuje o boji kozla s rohem mezi očima a beranem. Ve čtvrté knize Mojžíšově (23,22; 24,8) je přirovnání Boha k rohům jednorožců. V renesanční ikonografii bývá jednorožec zobrazován na náhrobcích a portrétech dívek jako symbol nevinnosti.¹³¹ S jednorožcem se taktéž setkáme jako erbovním znamením, zdobí například erb Vencelíků z Vrchovišť. Tento rod se na konci patnáctého století usadil v nedaleké Žirovnici a ke svým statkům připojil i město Třešť, kde v druhé polovině šestnáctého století vystavěli renesanční zámek. Jako erbovní znamení je jednorožec zobrazován ve skoku, obdobně zobrazeného jej nalezneme i na klenební malbě. Z mytologických zvířat zde vidíme i Pegasa, okřídleného koně z řeckého mýtu o Perseovi. Pegasus se zrodil z trupu sřaté Medúsy a sloužil následně Perseovi při jeho hrdinských činech.¹³² K dalším jistě identifikovatelným mytologickým tvorům patří sfinga, zobrazena je sedící se lvím tělem, odhalenou ženskou hrudí, párem křidel a lidskou hlavou. Nejznámější příběh pochází od řeckého dramatika Sofokla o králi Oidipovi.¹³³ V alegoriích představujících boj ctností a neřestí bývá někdy ztotožňována s Žádostivostí.¹³⁴ Křesřanská symbolika sfingu vnímá v negativním smyslu a k jejímu znovuzrození přispěl roku 1419 oběv Horapollových Hieroglyphik. Renesanční umění sfingu pojalo jako zosobnění božského tajemství.¹³⁵ K dalším tvorům lze přičíst ptáka Noha, či Gryfa. Tvora s napůl lvím a ptačím tělem, které je okřídlené. Gryf byl oblíbeným motivem v románském umění, např. na dlaždicích z bývalého benediktinského kláštera v Ostrově u Davle z 12. století, nebo taktéž dlaždice z bývalého kostela sv. Vavřince na Vyšehradě.¹³⁶ Jeho původ lze hledat ve starověkém východě, kde s dalšími bájnými tvory střežil indické zlato. Řekové věřili, že gryf střežil zlaté doly Skytů. Jako křesřanský symbol značí dvojí přirozenost Kristovu, božskou

¹³⁰ Luboš ANTONÍN: Bestiář: Bájna zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy. Praha 2003, 139 sqq.

¹³¹ Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Praha 1998, 171 sq.

¹³² PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 136 sqq.

¹³³ ANTONÍN 2003 (pozn. 130), 114 sqq.

¹³⁴ HALL 1991 (pozn. 76), 406.

¹³⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 174.

¹³⁶ ANTONÍN 2003 (pozn. 130), 246.

zosobněnou ptákem a lidskou zosobněnou lvem.¹³⁷ Na klenbě najdeme také tvora, který by mohl být mořským býkem či krávou. Jeho trup bez zadní části nohou se proměňuje v rybí ocas či se ztrácí v ornamentu. K dalším bájným a mytologickým tvorům lze jmenovat draka či skyllu. Mezi běžné tvory v klenbě patří sova, zajíc, kohout, ptačí hnízdo s mláděty, pelikán krmící mláděta svou krví, lev, jelen, kůň, liška, slon, labuť, opice či volavka (mohlo by se jednat i o čápa), dravého ptáka, psa, kozoroha a papouška (nebo dravého ptáka). Sova bývá tradičně pokládána za symbol temných sil, někdy však také jako znak moudrosti nebo přímo obraz Krista v temné noci utrpení.¹³⁸ Stejně jako sova, tak i zajíc je vnímán jak v negativním tak i pozitivním duchu. Ve 3. a 5. knize Mojžíšově je zajíc prohlášen za nečistého. Pro svou velkou plodnost je pokládán za symbol smyslnosti.¹³⁹ Tato plodnost byla však také vnímána v pozitivním duchu, k tomuto se vztahuje zajíc zobrazený u svaté rodiny.¹⁴⁰ Kohouta lze pokládat za symbol Žádostivosti,¹⁴¹ v renesanční světské tématice kohout poukazuje na mužskou chlípnost. V antickém Řecku platil za zvěstovatele světla.¹⁴² Motiv pelikána, který si zobákem drásá hrud' a krví krmí mláděta je symbolem Kristovy oběti na kříži. Je atributem křesťanské lásky.¹⁴³ V biblických textech je pelikán zmíněn pouze v Žalmu 102,7, kde je věřící přirovnán k pelikánu na poušti. Zobrazení pelikána krmícího svá mláděta se objevuje již v raně křesťanské době ve 3. století. Často bývá pelikán zobrazen společně s ukřižovaným Kristem, s kořenem Jesse či motivem Maiestas Domini.¹⁴⁴ Lev, který je na klenbě zobrazen dvakrát, nám může připomenout heraldické zvíře, jaké měla ve znaku Zachariášova první manželka Kateřina z Valdštejna a na Polné. Ve středověku byl lev symbolem vzkříšení, neboť se věřilo, že lvíčata se rodí mrtvá a po třech dnech je svým dechem přivedou k životu.¹⁴⁵ Ve Starém Zákoně je Kristus přirovnáván ke lvu, jedná se o přirovnání kmene Juda, ke kterému Ježíš přináležel, jako „mládě lví je Juda“ (Gn 49,9). Taktéž v knize Zjevení (Zj 5,5), kde je Ježíš nazván lvem z pokolení Judova.¹⁴⁶ Stejně jak významnou má lev pozitivní rovinu má i roli negativní. V 1. P (5,8) je lev přirovnáván k ďáblu. K této tématice náleží zobrazení lva na mnoha chrámových portálech s uchváceným malým zvířetem nebo přímo člověkem ve chřtánu. Rozevřená lví tlama může

¹³⁷ HALL 1991 (pozn. 76), 148.

¹³⁸ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 242.

¹³⁹ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 302 sq.

¹⁴⁰ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 161.

¹⁴¹ HALL 1991 (pozn. 76), 224.

¹⁴² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 124.

¹⁴³ HALL 1991 (pozn. 76), 346.

¹⁴⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 131.

¹⁴⁵ HALL 1991 (pozn. 76), 249.

¹⁴⁶ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 134.

také znázorňovat jícen pekla. Na mozaikách v Ravenně se setkáme s vítězným Kristem nad mocnostmi zla, které jsou představovány lvem, drakem a baziliškem. K předobrazu vzkříšení Krista patří obraz Samsona, roztrhávajícího lva, nebo mladý David v jámě lvové.¹⁴⁷ Na jelena zde můžeme pohlížet jako na symbol mladíka plného světské síly, který je postaven před pokušení a nebezpečností světa. Jelen je nejčastěji přijímán jako symbol křtěnce a to na základě žalmu 42: „Jako laň prahne po proudící vodě, má duše prahne, Bože, po tobě!“ Tento žalm zpívali během velikonoční noci katechumeni, kteří putovali ke křtu.¹⁴⁸ Liška je vnímána v negativním světle, je synonymem lstivosti a zákeřnosti.¹⁴⁹ Slon se stal jedním z příkladů uvážlivosti (temperantia) a obrazem neporazitelné síly. Slon se stal přeneseně i mariánským symbolem, v písni písni nalezneme přirovnání k věži ze slonoviny.¹⁵⁰ Labuť je pro svou bělost pokládána za symbol světla, Ovidius ji řadí k atributům Venuše. V Metamorfózách se v labuť proměňuje Kyknos, ze žalu nad úmrtím Faëthonta.¹⁵¹ Opice má převážně negativní charakter, zastupuje žádostivost a lakotu.¹⁵² Pes zobrazený na klenbě má s největší pravděpodobností obojek na krku, mohlo by se tedy jednat o alegorické zobrazení věrnosti. Pes v negativním smyslu bývá atributem Závisti, doprovází Melancholii (*Melencolia I*, Albrecht Dürer, 1514), bývá spojován s Čichem (jeden z pěti smyslů).¹⁵³ Kozoroh, nebo kozel je atributem personifikované Žádostivosti. Kozel byl spojován s uctíváním Bakcha a v zobrazení táhne jeho dvoukolý vůz. Kozel je taktéž zapřažen do vozu bohyně Lásky.¹⁵⁴ K těmto tvorům lze přičíst medvěda hrajícího na buben, zajíce pijícího z korbely či opici se zrcadlem a medvěda požírajícího plody vyrůstající z ornamentu. Zajíc pijící z korbely, zde může poukazovat na tzv. převrácený svět (*die verkehrte Welt*), kdy zajíc jako lovná zvěř se změní na lovce a používají lidské způsoby. S takovýmto námětem se setkáme na stropě v Bučovicích, který byl vymalován v první polovině padesátých let 16. století.¹⁵⁵ Těmito náměty byla vyzdobena i fasáda vídeňského domu Hasenhaus vymalovaná kolem roku 1525¹⁵⁶. Zde je však námět pojat natolik všeobecně, že se zdá pravděpodobnější zobrazení alegorie či některé

¹⁴⁷ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 135.

¹⁴⁸ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 85.

¹⁴⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 148.

¹⁵⁰ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 238.

¹⁵¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 126.

¹⁵² HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 186.

¹⁵³ HALL 1991 (pozn. 76), 348.

¹⁵⁴ HALL 1991 (pozn. 76), 231.

¹⁵⁵ Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: K tematice nástrojných maleb zaječích sálu státního zámku v Bučovicích, *Umění VII*, 1959, 271sqq.

¹⁵⁶ *Geschichte der bildenden kunst in Österreich*, III. Band, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, 270. Autor hesla Eckart VANCSA.

z personifikací. Do tohoto námětu nejspíše spadá i zobrazení medvěda s bubnem, medvěd s medvědářem býval častým námětem žánrových scén v iluminovaných rukopisech.¹⁵⁷ Podobné zobrazení medvěda hrajícího na dudy nalezneme v díle Josta Ammana *Kunstabüchlein*, vydané roku 1599 ve Frankfurtu nad Mohanem. Společného jmenovatele by mohlo mít o zobrazení opice se zrcadlem, v renesančním umění byl oblíbený námět hostin a turnajů opic. Zobrazení opice se zrcadlem patří taktéž k dobovým oblíbeným námětům, opírá se o vyprávění Aelianovo, podle něhož se v Indii opice loví pomocí zrcadla, v jehož blízkosti se umístí smyčka, do které se zvíře chytí. Opice se zrcadlem se nachází plasticky zobrazená na klenbě tzv. Špulířské kaple (1489–1506), kostela Nanebevzetí Panny Marie v Jindřichově Hradci.¹⁵⁸ Tento námět tedy nebyl cizí ani sakrálnímu prostoru. Námětů, které vychází, nebo mají obdobu v křesťanském sakrálním světě zde nalezneme nespočet. K alegorickým zobrazením by se mohlo připojit i zobrazení ptačího hnízda s trojicí mláďat, která jsou v hnízdě osamocena. K typickým zvířatům může patřit zobrazení ptáka s dlouhým do spirály zatočeným krkem, který by mohl představovat pštrosa či čtyřnohé zvíře s taktéž dlouhým do spirály zatočeným krkem, jeho tělo je poseto skvrnami a s trochou nadsázky v tomto tvaru můžeme spatřit žirafu. Mimo tato s určitostí a pravděpodobností určená zvířata se ve výmalbě nachází tvorové, které lze identifikovat jen stěží. Např. několik tvorů podobných opici nebo kočce či tvorové podobní drakům nebo ještěřům. Ve výmalbě se taktéž nachází lidské figury jako polofigura rytíře v brnění s mohutným knírem a cepínem, divého může s lukem a šípem přichystaném ke střelbě, divou ženu, blázna v čapce s oslíma ušima jedoucího na vepři,^[45] polofigury muže a ženy v dobových kostýmech. Blázen je dobově oblíbeným námětem a mohl by zde poukazovat na lidskou pošetilost. Mezi těmito živočišnými náměty nalezneme i neživé obrazy, jako buben, meč se štítem, na němž je lví hlava, hudební nástroje jako dudy a housle, toulec se šípy, vojenský kyris. Hudební a válečné nástroje by zde mohly představovat svůj protipól, jakožto atributy Venuše a Marta.¹⁵⁹ V malbách nalezneme dvojici malých okřídlených figur sedících na tvorech, které můžeme považovat za delfíny. Jedna z figur má křídla blanitá a drží pravděpodobně ták s plody, druhá má normální křídla ptačí a v ruce drží květinu.

I když jsem se zde pokusil nastínit významovou rovinu maleb, je možné že její význam je pouze v rovině estetické, která hraničí s groteskností. Tato myšlenka se nabízí nejen z mnoha výkladů jednotlivých scén, mnohde i protichůdných, ale i z důvodu nálezu fragmentů maleb původně zdobící spojovací předsíň starého hradu. Z těchto fragmentů je

¹⁵⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 150.

¹⁵⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 152.

¹⁵⁹ HALL 1991 (pozn. 76), 169.

patrné, že obdobnou koncepci malířské výzdoby měl i tento prostor. Pás maleb byl dochován pod vestavěnou příčkou, rozdělující předsíň, odkryt a restaurován byl v šedesátých letech dvacátého století.¹⁶⁰ Stejné motivy se nachází i v heraldickém páse pod stropem Velkého hodovního sálu. Nejprůkaznější podoba je ve figuře opice vzhlížející se v zrcadle. [46] Z tohoto důvodu lze vyloučit myšlenku o možných alegorických námětech těchto maleb ve Zbrojnici, spíše se jedná o všeobecně užívaný obraz pojatý v ornamentálním dekoru. Nelze však vyloučit hlubší symboliku, která odráží dobové myšlení a názory, jež byly zachyceny do uměleckého vzezření v podobě dekorativního ornamentu. Zde zmiňovaná opice vzhlížející se v zrcadle je běžným zobrazením tohoto zvířete, takto je vypodobněna např. ve *Viellerley wunderbarlicher...* z roku 1546.

Tento prostor postrádá jakékoli jednoznačné zpodobení Zachariášovi osoby, při troše nadsázky můžeme uvažovat o jeho podobě a podobě Kateřiny z Valdštejna v zobrazení dvou figur v dobových kostýmech v počátku výzdoby. V ní samotné nelze identifikovat ani rodové znaky majitelů panství. Veškeré indicie nás neustále vedou k alegorickému a mytologickému zobrazení světa. Touto místností počínaje se ve výzdobě objevuje předlohový materiál pocházející z Holandské či Flámské umělecké tradice. Vliv této umělecké oblasti na výzdobu zámeckého areálu dosahoval následně převahy v průběhu šedesátých let, až nakonec zcela převládl v místnosti Trůnního sálu z roku 1571. V tomto se nám zrcadlí jeden z aspektů osoby Zachariáše z Hradce, jenž tíhl k umění pocházejícímu z těchto západoevropských oblastí.

¹⁶⁰ Restaurátorská zpráva Oldřich MÍŠA / Richard POLÁK, 1966. „Velmi kvalitní malba, jejíž sloh a vznik je současný s výzdobou divadelního sálu a zbrojnice...“

Velký hodovní sál

Tato největší místnost v prostorách starého hradu se nachází ve druhém patře a rozlohou zaujímá celý prostor tohoto starého stavení. Stěny jsou prolomeny řadou oken, tři na stěně východní, dvě na jižní a dvě okna na straně západní.

Dominantou místnosti je architektura velkého otopného tělesa, které člení prostor na severní stěně. Jako předloha pro tuto architekturu se tradičně uvádí stejný vzor jako pro malbu severní stěny Klenotnice v přízemí starého hradu.¹⁶¹ Samotné otopné těleso je rozvrženo do dvou etáží členěných slepými arkádami dělenými pilastry. Střední část spodní etáže je prolomena vchodem do zadní malé čtvercové místnosti. Průchod je zaklenut malou sklípkovou klenbou, která odkazuje k dílně Estreicherově. Ta prováděla první část stavebních úprav starého hradu. Celá plocha tělesa je vymalována ornamentem, arabeskou. Způsob práce nápadně připomíná opět *horror vacui*, které se toliko uplatnilo v Hodovním sále a Klenotnici v přízemí. Stejně tak i ve Zbrojnici kde je malíř považován za stejného umělce, jenž dekoroval tento Velký hodovní sál. Horní etáž je ve středu vymalována velkou erbovní kartuší, po stranách se nachází dvě figurální scény. Vlevo vidíme Juditu s hlavou Holofernovou, [47] vpravo Herkula s laní Dianinou. [48]

Místnost je zakončena trámovým stropem se šikmou osnovou, jednotlivá pole jsou vymalována rozvilinami s maskarony. Pod stropem se na stěnách nachází vymalovaný pás figurálních, zvířecích a rostlinných motivů. Tento pás je výtvarným pojítkem pro dvaatřicet znakových kartuší. Všechny štíty jsou doplněny horní nápisovou páskou, ve většině případů dnes již prázdnou. Otopné těleso, které je architektonickým středobodem, je stejně tak středobodem a počátkem malířské výzdoby. Bez významu snad není ani samotná podoba tělesa v podobě triumfální brány. Jak se přesvědčíme, tak jeho ikonografická výzdoba nám dává tušit vítězství a triumf, který je jen podtržen samotným vzezřením tělesa. Nejvýznamnější místo v této malbě má velká kartuše nad vchodem, rozumějme nad prostředním největším obloukem triumfální brány. Kartuše se skládá z erbovních znamení pánů na Telči a jejich předků. Stanislav Kasík¹⁶² k tomuto erbovnímu složení poukazuje, že se jedná o výplod fantazie Zachariáše z Hradce a na Telči a jeho manželky Kateřiny z Valdštejna a na Polné. Kartuše je půlena a následně trojitě dělena, tím vzniklo osm polí, která nesou samostatné znaky.

¹⁶¹ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 85.

¹⁶² KASÍK 1994 (pozn. 13), 3.

Kasík jednotlivé erby na kartuši určuje následovně, první pole nese erb pánů z Hradce. Upozorním pouze na skutečnost, že pětিলistá růže je zde umístěna v srdečním štítku, stejně tak jako na všech erbech pánů z Hradce v tomto sále. Druhým erbem je znak pánů z Minsterberka, třetím erbem je znak Lvů z Rožmitálu. Čtvrtý erb je znakem pánů z Rýzemberka. Druhá polovina kartuše obsahuje shora erb Valdštejnů, druhým erbem je znak pánů ze Šumberka. Třetí je znakem Kostků z Postupic, čtvrtý je znakem Vrbíků z Tismic. Ikonografie této kartuše se zde nabízí a je jednoznačná. Kasík uvádí následnou posloupnost, Zachariáš z Hradce a na Telči byl synem Adama I. z Hradce a Anny z Rožmitálu. Jindřich IV. z Hradce a jeho čtvrtá manželka Anna z Minsterberka byli rodiče Adama a prarodiči Zachariáše. Anna z Rožmitálu byla dcerou Zdeňka Lva z Rožmitálu a Kateřiny Švihovské z Rýzemberka.¹⁶³ Tedy v pořadí, Zachariáš, jeho bába z otcovy strany, matka a nakonec bába z matčiny strany. Kateřina z Valdštejna a na Polné pocházela z manželského svazku Karla Skalského z Valdštejna na Skále, Polné a Přibyslavi a Elišky Kostkové z Postupic. Rodiče Elišky Kostkové z Postupic byli Vilém Kostka z Postupic na Chlumci, Litomyšli a Kolodějích a Anežka Vrbíková z Tismic. Rodiče Karla Skalského byli Jindřich Šťastný z Valdštejna na Skále a Rychemburce a Kateřina ze Šumberka.¹⁶⁴ Pořadí má stejný význam jako v případě Zachariášově. Kasík k určení erbů zámeckého pána a jeho paní dochází důkladným rozbořem, ale i přesto se vkrádá myšlenka, zda vrcholové erby v kartuši nenáleží otcům obou majitelů panství. Posloupnost by byla následující, otec, jeho matka, matka jednoho z telčských pánů a spodní znak by připadl její matce.

Erbovní galerie v páse pod stropem zobrazuje genealogii Zachariáše z Hradce a na Telči v rozličných úrovních. Popis, nebo spíše razení popisu je nasnadě a to od topného tělesa, počínaje východní stěnou a konče na stěně severní. Tedy de fakto zleva doprava, takto popis řadí i Stanislav Kasík.

Vraťme se však ještě k pojetí triumfu v zobrazení velkého otopného tělesa. Jak nám ukázala erbovní kartuše, nachází se zde rodová posloupnost, která se dá s nadsázkou považovat za časovou linii s vyústěním v postavách majitelů zámeckého panství. Ostatní figurální složka nám podtrhuje jednoznačný význam triumfu. Po levé straně se nachází figura nahé ženské postavy v módním klobouku a drapérií zahalující bedra, v levé ruce drží meč a v pravé za vlasy uťatou mužskou hlavu. Jedná se o figuru Júdit držící hlavu Holofernovu. Figura je zobrazena v kontrastu a prostor za ní je vymezen architekturou pilastru se sloupem nesoucím oblouk s volutou. Nad hlavou figury se v prostoru jakoby vznáší ozdobná

¹⁶³ KASÍK 1994 (pozn. 13), 10.

¹⁶⁴ KASÍK 1994 (pozn. 13), 10.

koule. Nejednoznačný a neurčitý prostor pozadí je možná dán restauračním zákrokem z roku 1958, jak ještě bude naznačeno později u další malířské výzdoby této místnosti. O statečném a odhodlaném počinání Júdit nás spravuje apokryfní kniha Júdit. Tato židovská žena zachránila své město Betulii, které oblehl asyrský vojevůdce Holofernés. Předstírala přátelské vztahy a přišla do Holofernova tábora, po společné hostině vínem zmoženému Holofernovi na loži utřala hlavu, kterou předala své služebné a obě se vrátili do Betulie. Holofernovu hlavu zavěsili na hradby města a v asyrském vojsku zavládl zmatek, poté byli poraženi. Dle typologie je Júdit považována za předobraz Panny Marie, vítězky nad ďáblem a hadem, nebo ji lze také považovat za předobraz církve triumfující nad Antikristem.¹⁶⁵ Opět se zde setkáme s námětem vítězství a triumfu. Dle tradice se jedná o portrét Kateřiny z Valdštejna a na Polné.

Druhá figurální scéna na otopném tělese po pravé straně velké kartuše představuje Herkula přemáhajícího Dianinu laň. Předlohou pro Herkula byl grafický list Heinricha Aldegrevera z roku 1550, [49] který je součástí třinácti grafických listů na téma Herkulových prací. Počet prací se pravděpodobně již v helénské době ustanovil na dvanáct, v této sérii grafických listů Heinricha Aldegrevera z roku 1550 je v úvodu přiřazena scéna z Herkulova dětství kdy v kolébce uškrtil dva hady poslané žárlivou Junonou. Na grafickém listě v pozadí vidíme hořící hranici, na níž právě Herkules ulehl při své smrtelné apoteóze. O tomto nás zpravuje IX. kapitola Ovidiových *Metamorfóz*, kde Herkules sám si hranici postaví a ulehne na rozprostřenou lví kůži, kterou nosil a vedle sebe položí svůj kyj. Pohřební hranici mu zapálí Filoktéos. Dle jiné verze hranici postavil jeho syn Hyllas a hranice vzplála po zásahu Jupiterovým bleskem.¹⁶⁶ Tyto události nám také objasňuje nápis na grafickém listě *Veste uenenata facturus sacra Monaecus. Dicitur instructos infiluisse roges*. Na samotné malbě otopného tělesa vidíme v pozadí hořící město a pod obrazem v náznacích čitelný nápis, který pouze v několika literách slova *roges* nám dává vytušit přímý přepis z grafického listu. Lov arkadského jelena, také jako kerynajska laň, byl Herkulovým třetím úkolem pro krále Eurysthea. K úkolům pro tírynského krále Eurysthea se obšírněji zmíním v kapitole o Trůnním sále, kde se výzdoba vztahuje k těmto činům. Herkules měl za úkol lapit jelena živého, rok ho pronásledoval, než jej zranil šípem. Pro svou nepolapitelnost je někdy arkadský jelen vnímán jako atribut sluchu.¹⁶⁷ Jelen může být také přirovnán k mladíkovi plnému světské síly, který je vystaven tváří v tvář pokušením a nebezpečím světa.¹⁶⁸ Jelena

¹⁶⁵ ROYT 2006 (pozn. 70), 106sq.

¹⁶⁶ HALL 1991 (pozn. 7ž), 159.

¹⁶⁷ HALL 1991 (pozn. 76), 194.

¹⁶⁸ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 85.

lze také v negativním významu vnímat jako symbol melancholie, pro svou samotu a díky nápadnému chování v říji jako symbol mužské sexuální vášně. Od antiky však bývá spojován také jako hubitel hadů a tato myšlenka se přenesla až do středověku.¹⁶⁹ Jak je patrné z grafické předlohy, byla pozměněna podoba Herkulovi tváře. Jak jsem zmínil u postavy Júdit, tak i Herkules je tradičně spojován s portrétním zobrazením Zachariáše z Hradce a na Telči.¹⁷⁰

Ve výmalbě tohoto architektonického tělesa se nemalou měrou projevuje vyobrazení kruhu a to v horní etáži. Kruh zde představuje prolomení masivní architektury a z imaginárního prostoru jím vytvořeného jsou zavěšeny ovocné festony. S obdobným způsobem prolomení architektury malovaným okulem se setkáme na okením záklenku arkýře Vojtěchova sálu v zámku Pardubice.

Pod stropem se nachází již zmíněný pás s ornamentální výzdobou a heraldickými znaky. Počátek této heraldické výzdoby se nachází na východní stěně u architektury otopného tělesa. Úvodním znakem je znak pánů z Hradce, následuje znak se zlatou osmihrotou hvězdou v tomto případě znak pánů ze Šternberka. Poté vidíme opět znaky pánů z Hradce a pánů ze Šternberka. Stanislav Kasík z tohoto opakování vyvozuje, že jsou zde zachyceni Oldřich V. starší (zem. 1412), jenž měl za manželku Markétu ze Šternberka a Jan IV. zv. Telecký (1419–1452), který pojal za manželku Kateřinu ze Šternberka, nebo do třetice Jindřich IV. (1442–1507), syn Jana IV. „Teleckého“, který měl za manželku Elišku ze Šternberka. Dle genealogické posloupnosti k Zachariášovi se zde s největší pravděpodobností jedná o Jana jakožto praděda a Jindřicha jako děda. Následuje znak pánů z Rýzemberka, dále v černém štítě stříbrný korunovaný lev jako znak hrabat z Gleichen. Dalším znakem jsou ve stříbrném poli dvě červená šikmá břevna. Tyto následující znaky, dle Kasíkova zjištění, patří dalším manželkám Zachariášova děda Jindřicha. Znak hrabat z Gleichen patří třetí manželce Magdaléně, svatba se odehrála roku 1486, zemřela však bezdětná roku 1492. Znak pánů z Rýzemberka by měl náležet druhé manželce, druhou manželkou však byla Anežka z Cimburka (dcera Jana Jaroše z Cimburka a Magdaleny z Michalovic). Kasík zde z následujících erbů vyvozuje tuto posloupnost a tudíž i nesprávnou restauraci, kterou malby prodělaly. Správně by zde měl být zachycen erb s několikerým červeným a stříbrným

¹⁶⁹ BECKER 2002 (pozn. 105), 106.

¹⁷⁰ Holm BEVERS / Christiane WIEBEL (ed.): *The New Hollstein German engravings, etchings and Woodcuts 1400–1700*: Heinrich Aldegrever, Rotterdam 1998, 93. Existuje kopie grafického listu s totožným monogramem a datací, avšak s mírně pozměněnou fyziognomií tváře a změnou slova *Monaecus* na *Monecus*. Nicméně podoba Herkula na telčské malbě je natolik odlišná, že se s největší pravděpodobností jedná o zpodobení Zachariášovo. Pokud by se podařilo rozluštit nápis do té míry, aby se rozpoznal způsob jakým je napsáno slovo *Monaecus*, dala by se i přímo uvést jaká grafická předloha zde posloužila. Tato otázka je však zcela marginální.

cimbuřím. Šikmá břevna patří čtvrté manželce Anně z Minsterberka, matce Zachariášova otce Adama a tety Anny. I zde však Kasík poukazuje na zřejmě nedostatečné restaurátorské práce a možné vyvození restaurátora při nedostatečně viditelných znacích z erbovní kartuše na otopném tělese. Místo samotných šikmých břevnech by zde měl být čtvrcený štít s černě a stříbrně děleným srdečním štítkem s orlem v prvním a čtvrtém poli a šikmými pruhy v polích druhém a třetím. Osmý štítek je prázdný, ale dle rodové posloupnosti v další výzdobě se zde nabízí opět znak Minsterberský, kdežto předchozí přináležel Anně, tak tento by patřil jejímu otci Jindřichovi Hynkovi mladšímu z Minsterberka (1452–1492). V pořadí devátý erb čtvrceného štítu s černou orlicí ve stříbrném srdečním štítku v prvním modrém a čtvrtém zlatém poli lev, druhé pole šestkrát děleno černě a stříbrně s routovou korunou a třetí pole třikrát polceno stříbrně a černě. Tento erb patří Kateřině Saské (1453–1534), manželce Jindřicha Hynka a matce Anny Minsterberské. Poslední štítek na východní stěně patří Anně Rakouské, jako matce Kateřiny Saské, jedná se o čtvrcený štít se srdečním štítkem s černou orlicí ve zlatém poli, první a čtvrté pole děleno červeně a stříbrně, ve druhém a třetím červeném poli stříbrný český lev (avšak nekorunovaný a jednoocasý).¹⁷¹

Jižní stěna nese osm heraldických znaků. Řada je počata erbem pánů z Hradce, po něm následuje dvojice erbů rožmitálských (jeho popis máme již z velkého otopného tělesa). Čtvrtým erbem je znak švihovských (popis je taktéž zaznamenán z velkého otopného tělesa). Tímto se pomyslně uzavírá první čtveřice, významová genealogie je zde následující. Erb hradecký patří Adamovi z Hradce a rožmitálský Anně z Rožmitálu, jedná se tedy o rodiče Zachariáše z Hradce. Následující dvojice erbů patří rodičům Anny, Zdeňku Lvů z Rožmitálu a Kateřině Švihovské z Rýzemberka. Další čtveřice erbů se opět počíná znakem pánů z Hradce, následuje dvakrát za sebou znak stříbrného štítu s červenou pětilistou růží, rodový znak pánů z Rožmberka. Poslední erbovní štít je prázdný. Kasík rozborem dochází k tomu, že se zde jedná o znaky Jáchyma z Hradce, Zachariášova bratra a jeho manželky Anny z Rožmberka (1530–1580). Poslední dvojice erbů by tedy náležela rodičům manželky, v tomto případě Joštu z Rožmberka (1488–1539) a jeho první manželky Bohunky ze Starhemberka (zem. 1530). Poslední štít tedy pravděpodobně nesl znak pánů ze Starhemberka, stříbrně a červeně dělený štít, v horní polovině vyrůstá modrý panter s červenými rohy, chrlící z tlamy oheň.¹⁷²

Genealogická erbovní řada pokračuje na západní stěně dvanácti znaky. Prvním znakem je opět erb pánů z Hradce s částečně čitelným nápisem ‚z...*hariass* z hradce‘,

¹⁷¹ KASÍK 1994 (pozn. 13), 10–14.

¹⁷² KASÍK 1994 (pozn. 13), 15sq.

následuje stejná genealogická posloupnost, jež se opakuje v celé místnosti. Druhý erb patří Zachariášově manželce Kateřině z Valdštejna a na Polné a po této dvojici následují znaky rodičů Kateřiny, otce Karla Skalského, nad erbem lze číst ‚*Otec...*‘ a znak matky Elišky Kostkové z Postupic. Následuje další čtveřice znaků počínající opět znakem pánů z Hradce, druhé erbovní pole je prázdné a po něm přichází erb šternberský, tedy osmicípá zlatá hvězda, poté je zobrazen erb rožmberský s červenou pětilistou růží na stříbrném podkladě. Kasík dochází k závěru, že erb pánů z Hradce náleží Anně z Hradce (1497–1570), sestře Adama I. z Hradce a tedy tetě Zachariášově. Ta byla provdána třikrát, roku 1513 se provdala za Hynka Bočka z Kunštátu, který však zemřel již roku 1518. Podruhé se provdala roku 1520 za nejvyššího kancléře Ladislava Konopišťského ze Šternberka a na Bechyni, funkci zastával mezi lety 1510–1521. Na konci roku 1521 byla Anna opět vdovou, po roce uzavřela třetí manželský svazek s Jindřichem z Rožmberka (1496–1526). Nad znakem šternberků je čitelné ‚*...kanczlirz*‘ a dle Kasíka tedy patří druhému manželovi, třetí manžel je zastoupen erbem rožmberským. Prázdný štítek tedy nesl znak prvního manžela Hynka Bočka z Kunštátu, tedy rodinný erb kunštátský, černě a stříbrně dělený štít s dvěma stříbrnými břevny v horní černé polovině. Poté následuje poslední čtveřice znaků, započata opět znakem pánů z Hradce. Dalším je zlatě a černě pětkrát dělený štít Slavatů z Chlumu. Jedná se tedy o Alžbětu z Hradce (1524–1585), sestru Zachariášovu a jejího manžela Diviše Slavatu z Chlumu a Košumberka (1515–1575). Dalším znakem je opět červená růže rožmberků, druhý znak má čtvrcený štít, v prvním a čtvrtém stříbrném poli černá kosmo položená orlice. Druhé a třetí pole stříbrně a červeně děleno. Jedná se o znak pánů z Lobkovic. Kasík k této genealogii uvádí rodovou vazbu k lobkovicům. Rožmberský znak podle jeho úsudku přináleží Bohunce z Rožmberka (1536–1557), sestře Anně z Rožmberka, s níž se oženil Jáchym z Hradce. Bohunka se v lednu 1556 provdala za Jana mladšího Popela z Lobkovic na Horšovském Týně (1517–1570).¹⁷³

Genealogie je uzavřena dvěma štíty na severní stěně, v červeném štítě stříbrná labuť, znak pánů ze Švamberka. Posledním erbem z celé řady je stříbrný štít s černým orlím křídlem, tento erb patří pánům z Lomnice a Meziříčí. Podle Kasíka erb švamberských navazuje na předchozí rožmberský, uvádí tak sestru Jáchymovy ženy Anny a Zachariášovu švagrovou Elišku z Rožmberka (1533–1576), ta byla v únoru roku 1554 provdána za Jindřicha ze Švamberka na Zvíkově. Poslední erb dává do souvislosti s Janem IV.

¹⁷³ KASÍK 1994 (pozn. 13), 16 sq.

„Teleckým“ z Hradce, jímž celý komplex erbů počíná. Ten byl ženat s Kateřinou ze Šternberka, která se jako vdova podruhé provdala za Václava Meziříčského z Lomnice.¹⁷⁴

Zde si dovolím udělat odbočku od popisu výmalby a na tomto místě uvést možnou dataci vzniku samotné výzdoby. Kasík v heraldickém rozboru dochází k závěru, že výmalba pásu s rodovou genealogií vznikla mezi lednem 1556 a únorem 1557. Mezi svatbou Bohunky z Rožmberka s Janem z Lobkovic a svatbou Viléma z Rožmberka s Kateřinou z Brunšviku.¹⁷⁵ Pokud přistoupíme na toto datování je více než pravděpodobné, že výzdoba v tomto sále probíhala minimálně ve dvou časově odlišných etapách. Architektura velkého otopného tělesa je tradičně spojována s předlohou, která posloužila za vzor malbám v Klenotnici (tato podoba je více než markantní). Jak jsme si však dokázali v příslušné kapitole, cyklus grafických listů sloužící jako vzor pro ony malby vznikl až roku 1558. Jarmila Krčálová uvádí vznik výzdoby kolem roku 1563.¹⁷⁶ Období postquem vymezující vnitřní výzdobu sálu nám může určit dendrochronologický průzkum krovu nad sálem. Ten je vročen do let 1552 až 1553.¹⁷⁷ Současný bod bádání nám neumožňuje k vročení výzdoby udat zpřesňující údaje.

Další a významnou částí výzdoby je šest obrazů imitujících závěsnou deskovou malbu na téma Petrarcových Triumfů. Tato výzdoba jakoby navázala na architektonické pojetí otopného tělesa v podobě vítězné brány s výmalbou ikonograficky zaměřenou k triumfu a vítězství a také ke genealogii rodu, kterou lze považovat za jeho triumf.

Ilustrace k Petrarcovým Triumfům se začaly objevovat v 15. století a vyvinuly se v samostatný ikonografický typ. Každý z triumfů jede na voze s alegorickými a mytologickými postavami, které jsou obklopeny příslušnými průvodci a atributy. Každá z jednotlivých postav vítězí nad předešlou, Láska jako první z triumfů je přemožena Čistotou, která je přemožena Smrtí a následuje Sláva, Čas a Věčnost. Tyto triumfální motivy byly obvykle zobrazovány na italských svatebních truhlách (cassoni) a ne vždy v celé řadě. Mimo italské prostředí si své místo našli ve francouzských a vlámských goblénech z 15. a 16. století.¹⁷⁸ Samotný vznik Triumfů spadá do 14. století a dá se rozdělit do několika etap. První dva Triumfy (Láska a Čistota) byly sepsány někdy v letech 1340–1344 a pravděpodobně ještě za života Laury. Další dva Triumfy (Smrt a Sláva) byly sepsány nedlouho po její smrti roku 1348 a konečně poslední dva (Čas a Věčnost) byly sepsány ke

¹⁷⁴ KASÍK 1994 (pozn. 13), 17.

¹⁷⁵ KASÍK 1994 (pozn. 13), 21.

¹⁷⁶ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 67.

¹⁷⁷ Jiří BLÁHA/Tomáš KYNCL: Přínos dendrochronologie pro poznání stavebních památek města Telče, Průzkumy památek XV-2/2008. V oblastech Českomoravské vrchoviny bylo stavební dřevo získáváno přímou těžbou. Obvykle vytěženo v zimních měsících a další sezónu již použito tesaři ke stavbám.

¹⁷⁸ HALL 1991 (pozn. 76), 449.

konci Petrarcova života.¹⁷⁹ Ve středoevropském prostředí se jedná o výjimečné zobrazení. Pro telčské malby bylo použito grafických předloh od Georga Pencze.¹⁸⁰ Malby jsou špatně zachovány a dva obrazy jsou natolik nečitelné, že jejich ikonografické určení je velmi obtížné. Samotné rozvržení pořadí jednotlivých triumfů neodpovídá Petrarcově předloze, to může být zapříčiněno vlastní neznalostí textu při pouhém vlastnictví grafických listů, nebo osobním programem stavitele a majitele telčského panství Zachariáše z Hradce. Malby jsou umístěny nad okenními špaletami. Dle půdorysu, publikovaném Augustem Prokopem¹⁸¹ má místnost šest oken, tři na východní straně, dvě na straně jižní a jedno na západní. Současný nebo skutečný stav je takový, že na západní straně jsou okna dvě. Samotná posloupnost je následující, budu zde vycházet od východní stěny zleva doprava, jak je také řazena genealogická posloupnost erbů.

Nad prvním oknem východní stěny vidíme malbu, [50] na které lze rozpoznat skupinu postav, dle nichž se obraz ztotožňuje s grafikou představující Lásku. Samotná malba má ve spodní části světlý pás s dochovanými literami, které nám nicméně nezodpoví, zda se jedná o přímý přepis z předlohy, nebo o jeho staročeský překlad. Na listě čteme: [51]

LIBERTVS . QVOMIAM . NVLLI . IAM . RESTAT . AMANTI . NVLLVS . LIBER . ERIT . SIOVIS . AMARE . VOLET .

Tento text nebo spíše verš, pochází z díla Sexta Propertia *Elegiarum Liber*. Verš najdeme v druhé knize, poslední dvojverší epiky XXIV.¹⁸²

Na malbě je zachována řada tinktur, které nám dávají tušit původní velkou barevnost.

Druhý obraz [52] nad dalším oknem je dochován hůře než předchozí, ale díky znalosti grafických předloh pro celý cyklus je patrné, že se jedná o triumf Slávy. Vycházím tak

¹⁷⁹ Ernst H. WILKINS: The First Two Triumphs of Petrarch, in. *Italia* 40, č. 1, 1963, 7. <http://www.jstor.org/stable/477256>

¹⁸⁰ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 86. Georg Pencz (c. 1500–1550 Leipzig nebo Wroclaw). Roku 1523 vstoupil do dílny Albrechta Dürera. V pozdních dvacátých letech Pencz pravděpodobně navštívil severní Itálii a Benátky, přibližně roku 1529 se vrátil do Norimberku. V letech 1539–40 nebo 1541–2 navštívil podruhé Itálii a dostal se až do Říma. The Dictionary of Art, band 24, (ed.) Jane TURNER, 1996, 355 sq., autor hesla Hans Georg GMELIN.

¹⁸¹ PROKOP 1904 (pozn. 107).

¹⁸² Sextus Propertius byl římský básník žijící v prvním století před Kristem, ve svých elegiích projevuje lásku k Cynthii. V pozdním díle se zabýval římskými dějinami. http://books.google.cz/books?id=M-j2D7nb4CgC&pg=PA102&lpg=PA102&dq=Sextus+Propertius+Elegiarum+Liber+XXIV&source=bl&ots=ay5FwmYUXt&sig=6ggfQmDksFGDFarMuT6P6mjyTcs&hl=cs&ei=BJIbTavELYWk4Abohu2GAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&sqi=2&ved=0CDcQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false

z dochovaných a poměrně čitelných nohou postav v prvním plánu. Na bílém pásu ve spodní části se nedochovaly žádné litery, z grafické předlohy však čteme: [53]

FAMA . PEREMVS . ERIT . QVAM . NEC . TONIS . IRA . NEC . IGNES . NEC . POTERIT . FEPRVM . NEC . EDAX . ABOLERE . VETVSTAS.

Poslední obraz [54] na východní stěně patří k dvojici nejméně čitelných. V levé horní části je patrna figura, z níž se dochovala hlava a křídla. Jak je patrné z ostatních maleb, malíř grafické listy zjednodušoval a velký komparz postav umenšoval. Dle dalších obrazů v místnosti, je patrné, že k dvojici nejméně čitelných obrazů náleží Věčnost Smrt. Dle předlohového materiálu je evidentní, že u této malby by se mohlo jednat o Věčnost. Postava, která má vzezření anděla je ve skutečnosti Kristus. Nejprůkazněji mě k této domněnce vede silueta býčí hlavy na pozadí zelené barvy, která představuje jednu postavu z doprovodného komparzu. Znatelná je i její hlava. Nápisový pás je opět prázdný, ale grafika nám sděluje: [55]

VT . VENTO RAPITVR . FVANTIS . SIC . GLORIA . MVUNDO . OMNIA PRETEREVNT . PRETERE . AVTARE DEVM .

Na jižní stěně jsou dvě nejzachovalejší malby. Opět od leva je to obraz [56] triumfu jedoucím na voze taženém dvěma koni, jeden je bílý a druhý černý. Za nimi jsou viditelné dvě postavy a v prvním plánu zřetelné další dvě figury v bohatě řaseném oděvu. Za vozem je patrný zástup s palmovými ratolestmi. Triumf drží prapor s viditelným znakem čtyřnohého zvířete. Mělo by se jednat o hranostaje, symbol čistoty.¹⁸³ Dle grafické předlohy je zřejmé, že se jedná o triumf Čistoty (Cudnost). Z malby je opět patrná původní bohatá barevnost. Spodní pás je bez textu, na grafickém listě však čteme: [57]

NON . ILLIS . STVDIVM . VVLGO . LOQVIRE . AMANTES . AMPLA . SALIS . FORMA . EST . CASTA . PVDICITIA .

Posledním obrazem [58] na jižní stěně a předposledním z celé série je triumf Času, okřídlený stařec o berlích jedoucí na voze taženém dvěma jeleny, kteří jsou, stejně jako čas,

¹⁸³ HALL 1991 (pozn. 76), 449.

lehkonozí.¹⁸⁴ Před tímto triumfem se v kontrastu nachází dvojice dětských figur, z toho jedna je v dřevěném chodítku. Postava Času bývá často zobrazována v postavě Chrona požírajícího vlastní dítě. Tento obraz je doslovným přepisem své předlohy. Na pásu pod obrazem slabě znatelná dvě slova z původního nápisu, na grafickém listě se nachází tento: [59]

*TEMPUS . EDAX . RERVM . TVQS . INVIDIOSA . VETVSTAS . OMNIA . DESTRVITIS .
QQC. ERANT . AVT . FVERINT .*

Část verše, po slovo *Destruitis* najdeme v Ovidiových *Metamorfózách*, konkrétně v kapitole XV, ve Frankfurtském vydání z roku 1563 na straně 546.

Poslední obraz [60] se nachází nad jedním z dvojic oken na západní stěně, dle chybějícího triumfu by se mělo jednat o Smrt. Velmi špatné dochování malby nám však neumožňuje přímé srovnání s grafickou předlohou. Z toho mála co lze přečíst je v levé střední části figura se sepjatýma rukama a pouhý fragment hlavy v horní střední části. Z tohoto nám však jako předloha nevychází grafický list Georga Pencze ze série Šesti triumfů. Tento rozpor je samozřejmě dán nedostatečným dochováním samotné malby a zřejmě i jejím restaurováním, které proběhlo roku 1958. Avšak pro úplnost je nezbytné považovat původní malbu za triumf Smrti. Zde nám také vyvstává rozpor s původním zaměřením těchto *Trionfi*, kdy nad Smrtí vítězí ještě Sláva, Čas a Věčnost. Zachariáš jakožto konceptor ikonografické výzdoby považoval Smrt za definitivum. Veškerá pozemskost a s ní spojené lidské snažení je překonáno smrtí. Tato osobní myšlenka se pravděpodobně projevuje i v umístění pohřební kaple do zámeckého areálu. Kde se nám tato myšlenka pomíjivosti lidského údělu a snažení zrcadlí v zámeckém komplexu, jenž Zachariáš nechal vystavět. Na grafickém listě čteme nápis: [60]

*NASCENTES . MORIMVR . FINISQZ . AB . ORIGINE PENDET . LONGIVS . AVT
PRQPIVS . MORS . SVA . QVENOZ . MANET .*

V první části verše se jedná o citaci Marca Manilia.¹⁸⁵ *Nascentes morimur finisque ab origine pendet* aneb Jen co se zrodíme, mřeme, a konec z počátku plyne.¹⁸⁶

¹⁸⁴ HALL 1991 (pozn. 76), 449.

¹⁸⁵ Marcus Manilius byl římský básník, astrolog a filozof prvního století našeho letopočtu.

¹⁸⁶ Tento verš pochází z Maniliova díla *Astronomica*, které pojednává o antické astrologii a filozofii stoicismu.

Nedílnou součástí výzdoby tohoto sálu je dřevěný strop s nakoso položenými kazetami, v jejich polích se nachází malby maskaronů. Celkem se zde nachází dvacet šest maskaronů, krajní řadu tvoří trojúhelná pole s jednoduchým vegetabilním dekorem. Je nasnadě se domnívat, že pro malbu maskaronů zde bylo použito vzorníku, stejně jako ve výmalbě klenby ve Zbrojnici. Tam bylo použito grafického cyklu sedmnácti maskaronů od rytce Franse Huyse ze vzorníku *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs fagons de Masques...*, vydaném roku 1555. Ani jeden z těchto maskaronů není podoben zde vymalovanému cyklu, bylo tedy použito prozatím neznámé řady. Tak jako v případě Zbrojnice, tak i zde vyvstává otázka po významu malby, zda ji hledat toliko v inventorově zálibě v grotesknosti a fantasknosti, která byla v druhé polovině šestnáctého století módní, nebo zda má zobrazení nějaký hlubší význam. Můžeme v tomto obraze vidět myšlení středověkého člověka v nazírání podoby zlého světa, nebo pohled umělce nové doby, který si hraje se svou fantazií a propůjčuje jí snové vize?

V tomto sále máme krásný příklad osobní prezentace, která se pojí s prezentací rodovou. Jsou jí velká kartuše na otopném tělese, zosobňující zámeckého pána s jeho paní a následná řada znaků s předky a blízkými příbuznými. Tato prezentace se dá nicméně pojmout jako rodový triumf a tím je dána na roveň ikonografickému programu dle Petrarcových Trionfů a triumfální podobě masivního otopného tělesa. Ještě jedna osobní rovina je zde spojena s triumfem, a to zpodobení zámeckého pána v podobě vítězího Herkula a jeho paní v podobě taktéž vítězné Juidity. Svou rozlohou se sál řadí mezi jedny z největších v zámeckém areálu a je evidentní, že sloužil společenským účelům. Proto se zde Zachariáš i jeho manželka prezentují svým rodem a silou své osobnosti v podobě kryptoportrétů. Nicméně jak jsem již uvedl výše, v ikonografické řadě Petrarcových triumfů se nám může zračit i dobový pohled na lidské konání na tomto světě, které je ničeno a zpřetrháno smrtí.

Chodba v prvním patře severního paláce

Jedná se o chodbu v prvním patře pod Zlatým sálem u hlavního schodiště severního paláce. Chodba je pro nás důležitá svým kazetovým stropem o dvanácti malovaných polích. Schéma stropu je jednoduché o šesti polích ve dvou řadách. Malby jsou figurální v monochromním šedém tónu, umístěné na oranžovém podkladu. Každá ze scén je vsazena do rolwerkové kartuše, která v některých případech jakoby předstupuje před hlavní scénou, jinde je přímou součástí a figura z obrazu zasahuje do samotné kartuše. Většina scén je vsazena do konkrétního prostoru vymezeného naznačenou krajinou nebo prostorem. Pouhou výjimku tvoří dvě scény s figurami posazenými do volného prostoru.

Figurální výjevy převážně vychází z grafik k emblematickým knihám Andrei Alciata. Avšak ne všechny z obrazů lze identifikovat se zmíněnými díly. Z celkového počtu dvanácti obrazů je konkrétně identifikovatelných s dílem Alciatovým pouze devět, jedna scéna vychází z grafického listu Dircka Volkertsze Coornherta *Víra v Boha přináší milosrdenství*. S tímto grafickým listem se setkáme v předloze pro jednu z řezeb ve Zlatém sále. Pro malbu máme tedy několik předloh. Jako vzor používám knihu Andrei Alciata *Emblemata*, vydanou roku 1551 v Lyonu u Macé Bonhomme a Guillaumea Rouilla. Toto vydání vyšlo v latinském jazyce.¹⁸⁷

Popis řadím od vchodu, kde se nachází schodiště. Na prvním obraze [62] v levé části se v rolwerkové kartuši s oválným středem nachází figura satyra zřejmě se stylizovaným rohem hojnosti. Figura je posazena do reálného prostoru v podobě holé země pod nohama. Jestli se zaměříme na možnou předlohu a budeme vycházet z díla Andrei Alciata, tak možnou podobu nám poskytuje grafický list k Fortuně *In subitum terrorem*. [63] Figura je však do značné míry zjednodušená a jak si ukážeme na jiných obrazech, zjednodušení do takové míry se na nich nevyskytuje. Proto je pravděpodobné, že zde bylo použito jiné předlohy.

Ve druhém poli [64] zaujímá nejdůležitější část malby putto sedící na oblaku či na zemi. V pravé ruce třímá květinu v levé rybu. Jednou z noh zasahuje do kartuše, která vymezuje samotný emblematický obraz. Zde je předloha identifikovatelná s grafickým listem z díla Andrei Alciata k emblému představujícímu Lásku Amor s podtitulem *Potentia amoris* (Síla lásky). [65]

¹⁸⁷ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A51a&o=>, vyhledáno 10.8. 2010.

Třetí pole [66] v emblému zachycuje dvě sedící figury, z toho jedna sedí u nohou druhé, mohlo by se jednat o ženské figury. Jedna zcela zahalena v plášti, druhá níže sedící, podává jí jakýsi předmět (kouli, jablko). U Alciata se do detailu takováto figurální scéna nevyskytuje, malíř však mohl vycházet z grafického listu představujícím Zahálku Desidia s podtitulem *Desidiam abijciendam*. [67] Na grafickém listě se jedná o dvě mužské figury, celá kompozice však odpovídá telčské malbě.

Čtvrté pole [68] dle předlohy, která opět vychází z díla Alciata zobrazuje mladého Achila s Cheirónem. Kentaur Cheirón pravděpodobně trestá nebo poučuje rákoskou, kterou třímá v pravé ruce. Figurální kompozice je umístěna do reálného prostředí představující pás země s naznačenou travinou. Co se týče ikonografického určení, tak v nadpise pro tento list se v italském vydání emblematických *Diverse Imprese* z roku 1551, vydaných v Lyonu u Mathiase Bonhommera, nachází Principe s podtitulem *Quali sono i Consiglieri de Principi*. Stejně znění se nachází i ve vydání z roku 1564 z Lyonu u Gulielma Rovillia. Pro stejný grafický list se v latinském vydání *Emblemata D. A. Alciati* z roku 1550 u Gulielma Rovillia nachází nadpisek *Respublica* s podtitulem *Consiliarij Principum*, stejně tak jako ve stejném titulu vydaném roku 1551. [69]

Páté pole [70] v emblematickém obrazci představuje polonahou ženskou postavu sedící na jakémsi piedestalu, jednu nohu opírá o kouli. Žádný předobraz v dříve jmenovaných titulech se mi nepodařilo identifikovat. Koule u jejích nohou by nás mohla zavést k personifikaci Melancholie.

Šesté pole [71] v emblému představuje nahou ženskou figuru stojící na kole, v pravé ruce třímá rybu a levou přidrží drapérii, která jí spadá z hlavy a tvoří pomyslnou plachetku. Je zcela evidentní, že se jedná o personifikovanou Fortunu. To nám potvrzuje i předloha z Alciatova díla, kde v titulu z latinského vydání stojí Fortuna (Štěstěna) a v podtitulu *In occasione*. [72]

Sedmé pole [73] v emblému obsahuje Sirénu hrající na harfu. Jejich původ pochází od asyrsko-babylonského původu a zřejmě se jednalo o duchy zemřelých. Kniha Henochova je ztotožňuje s ženami padlých andělů. Chápány jsou jako symbol ďábelského pokušení ke smyslnosti. Sirény lákaly člověka svým krásným zpěvem a pak jej uvrhly do zkázy. Siréna je zobrazována dvojím způsobem, jako žena s ptačíma nohama a později jako žena s rybím tělem.¹⁸⁸ Možná předloha se dá nalézt v díle Andrei Alciata, grafický list má titulek Amor (Láska) a podtitul *Sierenes*. [74]

¹⁸⁸ HEINZ-MOHR 1999 (pozn. 69), 235.

Osmé pole [75] v emblému představuje ženskou figuru sedící na orlu, v jedné ruce drží ohnivě srdce, v druhé symbol slunce. Obraz je jako jeden z mála zobrazen prostorově ve smyslu přecházení do rámce kartuše ženinou nohou a orlím křídlem. Předlohu jsem zde identifikoval v grafickém listě z díla Dircka Volkertsze Coornherta z cyklu *The Road to Eternal Bliss* z roku 1550.[76] Grafické listy k tomuto dílu byly vytvořeny dle Maartena van Heemskerck. Jedná se o grafický list „Víra v Boha přináší milosrdenství“, tento list jak se přesvědčíme, sloužil za předlohu i řezbáři ze Zlatého sále.

Deváté pole [77] v emblému představuje sedící ženskou figuru s odhalenou hrudí, která si prsty na ruku zakrývá oči. Sedí na kubusu, který je téměř součástí kartuše. Celá figura tak předstupuje do popředí před rámeček kartuše, který jí je vymezen. Předloha vychází opět z díla Alciatova z grafického listu s titulem *Matrimonium* (Manželství) a podtitulem *In pudoris statuam*. [78]

Desáté pole [79] v emblému představuje taktéž sedící ženskou figuru s odhalenou hrudí a břichem, jednou rukou si podpírá hlavu, v druhé drží velké vejce, z něhož se klube had. V Alciatově díle se mi nepodařilo nalézt možnou předlohu.

Jedenácté pole [80] v emblematické části obsahuje obraz dvou ptáků, z čehož jeden sedí za letu na druhém a třímá v zobáku hada. Předlohou zde byla grafika z díla Alciatova s titulkem *Justitia* a podtitulem *Gratiam referendam*. [81]

Poslední dvanácté pole [82] v emblematické části obsahuje putta nebo spíše amora vznášejícího se v prostoru a právě zastřelivšího zajíce pod ním. Tak jako v předchozím poli, tak i zde zajíc ve spodní části kartuše přesahuje vymezený rámeček a je zachycen v momentě kdy se chystá vyskočit ven z kartuše a je zasažen šípem. Předloha vychází z Alciata a jedná se o list s titulem *Mors* a podtitulem *De Morte, & Amore*. [83] Tento stejný grafický list byl snad i předlohou pro jednu z řezeb ve Zlatém sále.

Významnou částí samotných maleb jsou rollwerkové kartuše s kterými se setkáme i ve druhém patře v plastické podobě. Pokud se zaměříme na podobu rollwerkových kartuší, tak se musíme také zaměřit na její vývoj a historii. Pavel Preiss¹⁸⁹ k rollwerku zmiňuje jeho naprostou abstrakci a souběžný vývoj jak v italské tak i severské oblasti a střediskem, kde se tyto vlivy propojovaly, byla oblast Fontainebleau. Cornelis Bos kolem roku 1550 své kartuše tvořil ze dvou vrstev, přední plošné a pasivní a zadní, která svými stáčenými okraji obepíná vrstvu přední. Roku 1553 Florentin Benedetto Battini vydal v Antverpách u Hieronima Cocka osmadvacet rollwerkových kartuší. Roku 1555 vydal Hans Vredeman de Vries sérii

¹⁸⁹ Pavel PREISS: *Panoráma manýrismu*, Praha 1974. Kapitola XIII Řád a fantastičnost v ornamentice manýrismu.

zavíjených ‚kompartiment‘ a roku 1566 vydal sérii šestnácti rollwerkových kartuší Jakob Floris. Poté následovaly grafické listy Marka Geerartse staršího. Rollwerková kartuše působí jako astatický prvek, který tkví v prostoru bez zjevného určení, kde je jeho spodní a kde horní část. Pouze některé přídatky, jako andílci nebo girlandy nám dávají vytušit možnou orientaci v prostoru.¹⁹⁰

V této výzdobě nelze nikterak uvažovat o možnostech rodové prezentace, ve výmalbě se neobjevuje ani náznak použití byť jen rodového znaku. K malbě lze pouze konstatovat, že Zachariáš byl uvědomělý s emblematickou literaturou. V inventáři vztahujícím se nejspíše k Hodovnímu sálu v přízemí starého hradu, se pod položkou číslo 16. uvádí emblematická kniha *Symbola heroica* od N. Candii Paradini Bellicocensis.¹⁹¹ Její emblémy však neodpovídají žádným zjištěným malbám jak této chodby, tak celého areálu zámku. Touto výzdobou se Zachariáš opět prezentuje jako uvědomělý a vzdělaný šlechtic své doby. Nicméně celkový význam maleb je zastřen tajemstvím.

¹⁹⁰ PREISS 1974 (pozn. 189), 284.

¹⁹¹ František TEPLÝ: Telecké inventáře, Časopis společnosti přátel starožitností československých XXXV, 1927, 171sqq.

Místnost v prvním patře severního paláce

Místnost se nachází v prvním patře severního paláce. Tajemstvím zůstává její dobový význam, který vedl inventora k této podobě výzdoby. Pokud přistoupíme na určení výzdoby dle Papežové, kromě Kouby¹⁹² se o místnosti nedozvídáme z jiných zdrojů, tak její výmalbu lze zadatovat k počátku šedesátých let, kdy nejspíše byl celý severní palác dostavěn. Zlatý sál ve druhém patře nese v roce 1561.

Místnost má hřebínkovou klenbu, která je vyzdobena malbou grotesek na šedomodrém podkladě. Ty byly objeveny v letech 1930–1931, kdy probíhalo znovuzřízení místností v prvním patře.¹⁹³ Malba přechází i do stěn. Hřebínky klenby a jednotlivé styčné plochy mezi klenbou a stěnou jsou zdůrazněny světlejší šedou linkou. Vrcholy kápí jsou přizdobeny akantovými listy, které ve výsledné podobě dávají vzhled vrcholového svorníku. Místnost je malých rozměrů s jedním oknem na jižní straně, dvěma vchody na západní a východní straně.

Na jižní klenební kápi má malba grotesky ve spodní části pletenec zavíjených prutů s listy a rostlinnými úponky, z pružin na jejich koncích vyrůstá kozlí hlava. Ve vrcholu se nalézá pták s rozepjatými křídly a ocasem připomínajícím plameny, z jedné strany hermovka okřídlené figury drží hada, který se nachází za tímto ptákem. Na druhé straně ptačí hlava s mohutným hřebenem a velkým zobákem. Zavíjené vrcholky ornamentu jsou obohaceny o dvojici ptáků, jedním je pravděpodobně papoušek a druhý představuje blíže neurčitěho dravce.**[84]** Na stěně pod touto kápi je v centru maskaron, z jehož hlavy visí řada vavřínových girland, na nichž stojí z každé strany jeden pták s dlouhým krkem.**[85]**

Na východní klenební kápi jsou v jejich spodních cípech vymalovány nádoby. Jedna představuje roh hojnosti, na němž stojí vzpřímená gazela, druhá zobrazuje vázu se stojícím jelenem, rollwerkový ornament s mnohočetným prutovým propletením zaujímá střed obrazu. Pod ním u košíku či rohu s plody honí pes zajíce. Mezi pružinami rollwerku se nachází dvojice opic držící zrcadla. Ve vrcholu tvořeném piedestalem s dvojicí (původně se možná jednalo o trojici) hlav, sedí kočka, mezi párem rostlinných úponků.**[86]** Na stěně ve středu malby rollwerková kartuše s maskaronem jenž má košík s plody na hlavě. Kartuš je propletena stuhou, již po stranách přidržují okřídlení mořští koně.**[87]**

¹⁹² Jaromír KOUBA: *Renesanční přestavba zámku v Telči* (rukopis disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1957.

¹⁹³ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 67.

Severní kápě má v cípech po stranách ozbrojeného jezdce na vzpínajícím se koni. Malbě vévodí velká zavíjená oválná kartuše s mužským torzem ve zbroji. Jeho hlava je korunována vavřínem, za torzem se nalézají šípové. Na kartuši se nachází dvojice podivných zvířat, vrchol je přizdoben maskaronem.[88] Na stěně pod kápí se nachází zavíjený pružinový ornament s maskaronem ve svém středu. Ze spodní části vyrůstá dvojice rohů hojnosti.[89]

Západní kápě má ve spodních cípech malované profily bust v podobě konzol. Na těchto konzolách stojí zvířata, lev na jedné a blíže neidentifikovatelné zvíře (laň) na druhé straně. Ústřední obraz s pružinovou kartuší má ve svém středu předmět v podobě amfory, po jehož stranách jsou zvířata v podobě laní s velkými hřebeny na hlavě. Po stranách kartuše vidíme hermovky satyra držící stuhu, která je propletena celým obrazem. Ve vrcholu klenby je na kartuši váza, z níž vyrůstá větvoví, po stranách vázy dvojice zvířat vyrůstajících z ornamentu.[90] Na stěně je ve středu malby maskaron s ovocnou mísou na hlavě, do stran visí dvojice girland s velkou pětistou růží a podivnými dvounohými zvířaty, které nám mohou připomenout pozdější práce Arenta van Boltena. Pětistou růží vidíme také ve spodní malované části.[91]

Pokud budeme hledat význam zobrazení, neměli bychom nejspíše opomenout samotnou podobu klenby, která je rozdělena na čtyři kápě a tudíž toto číslo nám může mnohé napovědět. Předně a tradičně bývá čtyřka v renesančním umění pojímána jako čtveřice elementů, ročních dob, nebo taktéž čtveřice lidských naturelů.

Groteska jako nový zdroj v renesančním umění má svůj původ v Itálii. Přibližně od devadesátých let 15. století se intenzivně studovaly antické grotesky v římských ruinách, převážně se tak dělo v Neronově Zlatém domě. Při výzdobě Appartamento Borgia v rozmezí let 1492 až 1495 použil Bernardo Pinturicchio velkoryse rozvinuté grotesky. Luka Signorelli využil grotesek ve výmalbě orvietského dómu v letech 1499 až 1504. Roku 1502 dal kardinál Todeschini Piccolomini příkaz, aby klenba knihovny v sienském dómu byla vyzdobena „takovými fantaziemi v barvách a rozvrhu, jež se dnes nazývají grotesky.“ I přesto, že groteska byla v rozporu s klasickým pojetím architektury a malby, velmi brzo se rozšířila. Klasicistně založený Vitruvius malbou ireálných a neiluzivních obrazů opovrhoval a tuto myšlenku převzal také Vasari. K rozšíření vydatně pomohly grafické listy a celé edice grafik zachycující groteskové výjevy. Kolem roku 1510 vytvořil vlivné listy Nicoletto Resex. Velkým propagátorem byl Agostino Veneziano, v jeho tvorbě se projevuje přechod od vrcholně renesanční grotesky k raně manýristické. Tento přechod se udal ve stejném období jako u malby, v rozmezí let 1517 až 1520. K typickým projevům nizozemské grotesky patří

figura uvězněná v pásech, rolovaných deskách, pružinách či mušlích. K charakteristickým rysům patří bizarní triumfy s fantastickými vozy taženými satyry, tritóny, medvědy, psy, či exotickými zvířaty. Tato specifická v groteskní malbě má pravděpodobně svůj původ v antverpském výročním průvodu, v tzv. „ommegangu.“ Za původce nizozemské grotesky je považován antverpský sochař, architekt a kreslíř Cornelis Floris (1514–1575), který v rozmezí let 1541 až 1560 vytvořil v knižním seznamu antverpské gildy sv. Lukáše řadu iniciál s figurami k literám přikovanými, či se jimi proplétajícími. Nizozemskou grotesku umělecky vytříbil Cornelis Bos (1506/10–1556). Bos v řadě prací přímo kopisticky navazoval na dílo Agostina Veneziana. Jeho tvorba kolem poloviny století se vyznačuje převahou bakchicko-satyrských živelů.¹⁹⁴

Stejně jako v chodbě prvního patra, ani zde nám nic neukazuje na rodovou prezentaci a je pravděpodobné, že místnost měla zcela soukromý charakter. Jedině trojici pětiletých erbovních růží zde můžeme považovat za osobní prezentaci. Ze stručné geneze groteskové malby je nasnadě opět uvažovat o vlivu nizozemské tvorby, která se zde projevuje v pružinovém ornamentu a figur v něm uvězněných. Vidíme zde další příklad Zachariášovi oblíbenosti tohoto uměleckého směru.

¹⁹⁴ PREISS 1974 (pozn. 189), 272–288.

Zlatý sál

Tento největší a nejhonosnější sál celého areálu se nachází v druhém patře nově zbudovaného severního křídla. Rozměry sálu jsou 27,25 m délky x 9,80 m šířky x 5,30 m výšky.¹⁹⁵ Výzdoba spočívá v kazetovém stropu s osmibokými kazetami s figurálními řezbami ve svém středu. Každá z kazet má v průměru 2,70 m.¹⁹⁶ Celkem se na stropě nachází třicet kazetových polí ve třech řadách po deseti. Každé pole je tvořeno osmiúhelníkem, který se vždy sudým úhlem dotýká vedlejšího pole. Vytvořena je tak síť vnitřních čtyřcípých hvězd, v jejichž středu je umístěna velká bohatě vyřezávaná šišťice. Profilované rámy kazet jsou malovány arabeskami a na vrcholcích volných úhlů jsou doplněny hvězdicí. Styčné úhly jsou ozdobeny malými rozetkami. Pole mezi jednotlivými kazetami jsou po stranách stropu půleny a obsahují maskarona v rollwerkové kartuši. Ve dvou rozích stropu jsou umístěny figury trubačů, které vychází z umělecky provedených postříbřených mraků. Figury jsou plně plastické a vyčnívají do prostoru sálu. Na protější straně jsou v rozích osazeny pouze mraky se záklopkou v místě, kde se dá předpokládat, že se nacházely obdobné figury. Opticky je strop rozdělen na dvě poloviny s rozdílnou pohledovou rovinou. Řezby v osmiúhelných polích jsou bohatě umělecky zpracovány, figury doplněny o rozličná křídla a v trupu často přerůstají do rybího ocasu nebo ve stylizovaný rostlinný ornament. Řezby jsou kladeny na modrém pozadí.

K samotnému půdorysnému schématu stropu se nám naskýtá srovnání se Sálem Smyslů v zámku Jindřichův Hradec, který patřil hradecké primogenituře a dědičnou úmluvou připadl staršímu bratru Jáchymovi II. a poté jeho synu Adamovi II. V tomto malém sále o čtyřech osmiúhelných polích, jež se dotýkají celou stranou (nikoli jen vrcholem úhlu), máme možnost vidět pravděpodobný inspirační zdroj v knize Sebastiana Serlia. V Telči se setkáme s osobitějším použitím předlohy v pootočení kazetového pole a jeho postavení na hranu vrcholového úhlu.

¹⁹⁵ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

¹⁹⁶ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

V osmdesátých letech 20. století byl strop kompletně restaurován.¹⁹⁷ Při té příležitosti byly na rubu dvou reliéfů z bočních hvězdicovitých polí nalezeny signatury *Nassk...Johani* a *Gina*, první z nich je psáno kurentem a druhé latinkou. Tyto osoby nelze nijak blíže identifikovat, pouze konstatovat, že byli účastny samotné výzdobě.

Vznik stropu je zadatován na jedné z bočních řezeb rokem 1561, datum je umístěno na tumbě, nad níž je lebka se zkříženými hnáty a přesýpacími hodinami. Buďto se jedná o hříčku v podobě zadatování na emblému představujícím čas, nebo zobrazení samotného času v podobě memento mori, které může mít souvislost k ostatní výzdobě. Prokop sál datuje do let 1570–1580.¹⁹⁸

Tento rok nám také ozřejmuje datum, kdy byl již severní palác dokončen natolik, aby se přistoupilo k vnitřní výzdobě. Samotná stavba mohla být započata v polovině padesátých let, neboť na fasádě přístupové chodby z malého vnitřního nádvoří u starého paláce se nachází rok 1554.

Každá z pohledových částí stropu má pět polí ve vertikální rovině a trojici v rovině horizontální. Číslo pět je tradičně považováno za základ mikrokosmu člověka. Trojku lze vnímat jako základní číslo mužského principu. Osmiúhelník jednotlivých kazet lze v číselném kontextu vnímat jako číslo zemského živlu. Patnáct polí nám poté dá násobek zde posvátných čísel 3 a 5. Výsledné číslo třicet je číslem dokonalosti milosti a zákona a pojí se také se spravedlností.¹⁹⁹ Možná číselná symbolika spojená s rozdělením kazet a jejich počtem může mít souvislost s ikonografickým významem jednotlivých řezeb i sálu jako celku.

Pro čitelnost výzdoby je potřeba určit její počátek, který nám udává ikonografickou interpretaci a můžeme se tak pomocí jejího zjištění pohybovat ve výzdobě jako v textu. Současný hlavní vstup z arkádového ochozu je sekundární a vznikl až po vnitřní výzdobě sálu. K tomuto nás vede dendrochronologické zadatování krovu nad touto arkádou do let 1576–1577,²⁰⁰ tento vstup tedy vznikl přibližně až šestnáct let od samotné výzdoby. Primární vstup do sálu byl tedy z hlavního schodiště nacházejícího se ve východní části sálu.

¹⁹⁷ Miroslava NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ: Oprava stropu ve Zlatém sále státního zámku v Telči, *Památky a příroda* 8, 1985, str. 460-464. Nováková-Skalická taktéž uvádí jako srovnání strop tanečního sálu v zámku ve Fontainebleau ve Francii, který má stejné rozvržení na třicet osmibokých polí po deseti ve třech řadách, dokonce i se setjenou rozlohou 300m². Datace vzniku francouzského sálu je v letech 1540 až 1550, návrh provedl Philibert de l'Orme a práci provedl italský řezbář Scibec de Carpi. Francouzský sál má však jednoduchou výzdobu jednotlivých polí v kazetách, je tvořena erby a iniciálami Jindřicha II. Autorka klade otázku možného autorství k saským vlivům a kurfiřtským Drážďanům, které byly zpětně ovlivněny Francií a dvorem na zámku ve Fontainebleau. Částečně by tomu nasvědčovalo i jméno nalezené na rubu jedné z řezeb.

¹⁹⁸ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

¹⁹⁹ BECKER 2002 (pozn. 105).

²⁰⁰ BLÁHA/KYNCL (pozn. 177).

Nad tímto schodištěm se nalézají krajní řezba představující mužskou figuru v aktu, k divákovi otočené zády. Figura je obtočena a částečně propletena jednoduchým prutem, který kolem figury vytváří motiv kruhu. Na jednom ze zavíjených konců tohoto prutu stojí černý pták, jenž figuru klove do boku. Hlava figury je ozdobena helmicí a mohutným knírem. Mohlo by se jednat o Prométhea, mytologického zakladatele lidského rodu, který byl za krádež posvátného olympského ohně potrestán samotným Diem k trestu přikování ke skále a neustálému vytrhávání jater orlem.²⁰¹ Díváme se zde tedy na pomyslný počátek výzdoby, který se pojí s mytologickým počátkem lidstva. Po umělecké stránce je figura zobrazena s úzkým hrudníkem a výraznou muskulaturou. Vedlejší řezba nese ženskou figuru, která je okřídlená a vsazena do bohatého „řaseného“ orámování, které zde pravděpodobně představuje zemi. Usuzuji tak z použité hnědé barvy. Ve spodní části se z tohoto zemského řasení vynořuje těžko zřetelná figura býka. Ženská figura je oděna do bohatě zlacené tuniky, v levé ruce třímá palmovou ratolest v pravé drapérii, zlatavé vlasy jí vlají ve vzduchu. Figura je tedy zachycena v pohybu. Dle několika indicií se lze domnívat, že zde vidíme figuru Evropy, přímo by se mohlo jednat o scénu jejího únosu Diem v podobě býka. Máme zde však i otazník v podobě býka, který je stejně tmavý jako řasené okruží řezby, v mytologii je býk zaznamenán jako bílé zvíře. Toto by mohlo být částečně i důsledkem značného poškození a samotného umístění řezby nad hudební kruchtou (tedy minimálně zřetelnou).²⁰² Třetí pole představuje řezbu satyra vpleteného do zlatě a stříbrně provedené kartuše. Satyr má značný úšklebek ve tváři a pravděpodobně nelibě nese toto své uvěznění, mohlo by se jednat o personifikované přemožení zvířecího pudu. S podobně řešenými figurami uvězněnými v kartuši se setkáme především v severském umění, např. u Cornelise Bose, Hanse Vredemana de Vries nebo i německého Virgila Solise.

Ve druhé řadě nad řezbou s Prométheem se nachází ženská figura černošky jedoucí na okřídlené rybě, která svým tělem obtáčí figuru a vytváří uzavřenou kruhovou kompozici. Ženská figura dává do otevřené rybí tlamy dítě v povijanu.²⁰³ Vedlejší pole obsahuje mužskou figuru sedící na okřídleném vepři (přesněji řečeno prasnici), ten je obtočen do kruhu obdobně jako předchozí ryba. Mužská figura je plně oděna do zeleného kabátce s kalhotami, na hlavě má čapku a tvář zarostlou pěstěným plnovousem. V ruce drží rozbitou vázu. Řezbu obtáčí německý nápis: *Veitl iud ein probirer der edelgesrein. Da reidt er aust*

²⁰¹ Jako Prométhea tuto figuru identifikuje již PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 57.

²⁰² NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ 1985 (pozn. 197) informuje o velmi značném poškození stříbrné polychromie, která byla na řezbách téměř ztrávena.

²⁰³ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 58, uvádí chybějící horní čelist ryby.

*einer law herein. Seines Alters 60 Jar.*²⁰⁴ Na třetí řezbě v této řadě je ženská figura v aktu sedící na okřídlené koze či beranu, který se stejným způsobem jako předchozí zvířata stáčí kolem figury do kruhu. Ženská figura má na hlavě bohatě zlacený turban, který částečně vlaje ve vzduchu, v levé ruce přidržuje předmět připomínající motyku. Pravou ruku má zdviženu a gestem poukazuje vzhůru.

Třetí řada je započata řezbou představující figuru unášenou černým orlem, figura má vlající zlaté vlasy a bedra zahalená rouškou.[92] Vidíme zde mytologickou scénu únosu Ganyméda. Tuto scénu již identifikovala Květa Křížová²⁰⁵ a inspirační vzor našla v knize Andrei Alciata²⁰⁶ *Emblematum Libellum*. [93] Zde se nám poprvé ukazuje jeden z inspiračních vzorů pro tuto výzdobu. V lyonském vydání *Emblemat* z roku 1551, se kterým jsem pracoval v případě nástrovní výzdoby v chodbě prvního patra, je u této předlohy v titulu DEUS, SIVE RELIGIO a v podtitulu *In Deo laetandum*. Vedlejší řezba ve střední části stropu představuje ženskou figuru, jejíž tělo se mění v dekorační ornament, spodní část těla přechází ve dvojici spirálovitě zatočených rostlinných úponků. Její ruce se proměňují ve spirály podobné volutám, na nichž stojí dvojice váz s květinami, na její pravé ruce se zvadlými květy, na levé s květy rostoucími. Její hlava je dekorována zlatým paprscitým okružím. Třetí řezbou v této řadě je mužská figura ve složité kroucené pozici s kamenem přivázaným k jedné ruce a křídly na druhé ruce a jedné noze. Figura je opásána zlatým pásem se lví hlavou a obtočena drapérií. [94] Muskulatura je formována obdobně jako na první řezbě představující Prométhea. Křížová v této řezbě našla předlohu opět v díle A. Alciata, [95] i když v tomto případě umělec pracoval mnohem volněji. Papežová postavu identifikovala jako Ikara.²⁰⁷ Ve vydání z roku 1551 čteme v titulu FORTUNA, v podtitulu *Paupertatem fummis ingenijs obesse, ne prouehantur*.

Nad řezbou Ganyméda vidíme další řadu započatou mužskou figurou troubící na lasturu, okřídlen je motýlími křídly a jeho trup se proměňuje v rybí ocas s párem koňských noh. [96] Křížová v článku z roku 1979 k této řezbě identifikovala předlohu v díle A. Alciata. [97] Oproti předloze je telčská figura obohacena o dvojici zmíněných křídel. V titulu předlohy čteme HONOR a podtitul nám sděluje *Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*. Vedlejší řezba představuje mužskou figuru umístěnou od půle pasu do zemské jámy, z níž

²⁰⁴ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 59, uvádí nápis jako pozdější.

²⁰⁵ KŘÍŽOVÁ 1979 (pozn. 109), 534sqq.

²⁰⁶ Andrea Alciati (8. Května 1492 Miláno–12 Jan. 1550 Pavia), byl italský právník a spisovatel. Studoval na univerzitě v Avignonu (1518–22, 1522–27) a v Bourges (1529–33). Pracoval v Miláně, Pavii a Bologni. Jeho nejzásadnější dílo *Emblematum liber* bylo sestaveno v letech 1520–21. The Dictionary of Art, band 1, (ed.) Jane TURNER, 1996, 589, heslo napsal Francois QUIVIGER.

²⁰⁷ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 60.

šlehají plameny. Na hlavě má jakousi obdobu papežské tiáry, po svém boku dvojici d'áblů, z toho jeden přidržuje otevřenou knihu, na níž ukazuje psaný text. Druhý měchem fouká do ucha.[98] V literatuře bývá tato figura tradičně zosobňována za papeže a poukazuje tak k možnému Zachariášovu zaujetí vůči římské církvi. Tato interpretace do značné míry nekoresponduje s představou moravského nejvyššího představitele, který byl do úřadu vybrán jako nejkatoličtější člen moravské nobility. Pokud se detailně podíváme na řezbu, neunikne nám gesto v podání mužské figury, svou pravicí vytváří gesto, které můžeme vyložit jako poukaz na svou vlastní skutečnost, nebo jako případný kazatelský výraz. Při výkladu nám nesmí uniknout ani způsob, jakým je figura oděna, zmínil jsem již pokrývku hlavy, která navozuje podobu papežské tiáry, odtud pravděpodobně také interpretace, přes rameno má přehozen zlacený a stříbrný plášť. Největším vodítkem k interpretaci je nám zde text zachycený v otevřené knize: *melch gib rechenschaft wie du deim leben hast zü bracht*, volně přeloženo *sklidiš takové účty, které jsi za svůj život přinášel*. Díky těmto indiciím si dovoluji vyslovit myšlenku, že se může jednat o zobrazení boháče uvězněného v plamenné jámě, jak nás o tomto zpravuje Ježíšovo podobenství. Tato myšlenka by nám mohla ukázat Zachariáše opět jako humanisticky smýšlejícího člověka, jak nám jeho obraz zanechaly historické zprávy. Text samotný je však do jisté míry otazníkem. Jak je známo, Zachariáš neovládal němčinu a v některých sálech, kde je užito textu, přišla na řadu staročeština či latina. Důvod tohoto můžeme vidět v možné funkci sálu, který sloužil pro širokou a vzdělanou veřejnost. Nebo v možné národnosti samotných umělců. Při běžném pohledu na strop je nápis nečitelný. Poslední řezba v této řadě zachycuje ženskou figuru, jejíž tělo se proměňuje v rostlinný úponek s volutovým zakončením se zlatou maskou. Její vlasy se mění v zelené větvičky se zlatými plody nebo kapkami. Figura je okřídlená ptačími křídly a zpodobena je gravidní. Možný mytologický výklad lze nalézt v postavě Myrthy, která se během těhotenství proměnila ve strom myrtu, který roní mízu. Myrtha už jako strom dokonce porodila.

Poslední řada této pohledové roviny počíná mužskou figurou proměňující se v pase do rostlinného úponku s medvědí tlapou. Úponek vytváří kruh a ve svém konci se dotýká mužovi hlavy. Figura je okřídlena motýlími křídly, v pravé ruce drží velikou kost, v levé štít s černým orlem ve znaku. Muž má dlouhé vlasy a plnovous vlající ve větru. Z trupu vyrůstající ornamentální úponek je ve své polovině přepásán prstencem, z tohoto místa vyrůstají akantové listy. Tento motiv v mnohém připomíná kandelábrové sloupy toliko vycházející ze saského umění. Prostřední řezba nám ukazuje ženskou figuru s úsměvem (úšklebkem) ve tváři, její trup přechází ve dvojici stočených stylizovaných úponků, na jejichž koncích jsou

dvě mužské hlavy se šátkem či turbanem na hlavě. Drapérie turbanů je svěšena a drží další ženskou hlavu. Na vrcholcích volut stojí z každé strany papoušek. Ruce figury přechází do stočených volut, na jejichž vrcholu jsou trojice per v rozličném zbarvení. Z těchto volut visí pás s mohutnými klenoty. Obdobně pojatá ženská figura, jejíž tělo se proměňuje ve stáčené úponky a voluty, byla použita ve figuře vedle reliéfu s Ganymédem. Dvojice papoušků nás může navést k personifikaci Ameriky, svůj vlastní význam může mít i rozličné zbarvení per na vrcholu volut vycházející z jejich paží. Mužské hlavy v turbanech, s mohutnými kníry a úšklebkem ve tváři mohou tentokrát představovat turky. Poslední řezbou v této řadě a v této pohledové rovině je dvojice figur. Mužská okřídlená figura s hnědými vlajícími vlasy nese na svých zádech zlatovlasou ženskou figuru, kterou přidržuje za nohu. Nováková-Skalická tuto scénu interpretuje jako Amora unášející Psyché na Olymp.²⁰⁸

V popisu se nyní přesuneme do druhé poloviny stropu, která je pohledově orientována opačným směrem, tudíž lze předpokládat, že má vlastní počátek v zobrazení, který nemusí notně významově navazovat na první půli. Východiskem by zde mohl být vstup na západní stěně do vedlejšího Modrého sálu, řezby jsou orientovány způsobem diváka přicházejícího od tohoto sálu. Další popis budu tedy směřovat od tohoto bodu. Samotný vchod je umístěn ve středu stěny a popis počnu jako čtenář z levé strany do prava.

První řezba představuje ženskou figuru proměňující se v pase v rostlinný úponek. Figura je okřídlena ptačími křídly, jednou rukou, na které má do uzlu svázaný šátek přidržuje kartuši beze znaku. Druhou drží nad hlavou jakýsi předmět, který se snaží odhodit nebo jím udeřit, Papežová předmět popisuje jako roh.²⁰⁹ Prostřední řezba představuje torzo mužské figury vpletené v rollwerkové kartuši. Přes zavíjené voluty představující paže visí velký zdobný řetěz se zavěšenou mušlí. Mušle se opakuje i ve spodní části řezby. Muž má otevřená ústa a jeho pohled směřuje vzhůru. Na tváři má plnovous se zlatým knírem, zeleně, šedě a zlatě vypracované vlasy, které připomínají vodní řasy. Dle těchto indicií se s největší pravděpodobností jedná o stylizovanou podobu vodního božstva. Krajní řezba představuje ženskou figuru, jejíž tělo se proměňuje do kruhové dispozice v podobě rostlinného úponku vyrůstajícího z jejího trupu, na svém konci se spirálovitě stáčí. Místo nohou má pár pařátů. Figura je okřídlena párem motýlích křídel. Svoji pravou rukou, propletenou onou spirálou drží hada, který je sám v této spirále propleten.[99] Papežová řezbu popisuje jako ženu zápasící s hadem.²¹⁰ K této řezbě se však naskýtá srovnání s grafickým listem v Ovidiových Metamorfózách, vydaných Jeanem (Giovanim) de Tournes v letech 1557 a 1559

²⁰⁸ NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ 1985 (pozn. 197), 461.

²⁰⁹ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 60.

²¹⁰ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 58.

v Lyonu.[100] Pro tato dvě vydání bylo použito grafických listů Baltazara Salomona, dle nichž na počátku šedesátých let vytvořil svůj cyklus mnohem známější Virgil Solis. Pro vydání z roku 1557 bylo použito francouzského jazyka, pro vydání z roku 1559 jazyka italského. Pokud připustíme, že zde bylo použito této předlohy, máme zde druhý inspirační vzor po A. Alciatovi.

Druhá řada v tomto pohledu je počata figurou satyra, který se stejně jako mnoho jiných řezeb proměňuje v pase do rostlinného ornamentu, figura zde má místo obligátních kozích noh tlapy lví nebo medvědí. Papežová jej popisuje jako ichthyokentaura s rohem hojnosti.²¹¹ Satyr se přidržuje jednoho z konců rostlinného ornamentu, který z něho samotného vyrůstá, druhou rukou drží postříbřenou pružinovou volutu, která sama nese roh hojnosti plný květů. Tato kompozice nám připomene groteskové kompozice Cornelise Bose, nebo Hanse Vredemana de Vries či Cornelise Florise. Máme zde tedy co do činění opět se zdrojem v severském (holandském) umění. Prostřední řezba zachycuje ženskou figuru k divákovi otočenou zády a propletenou dvojicí plošných kartuší. Žena přidržuje jednou rukou zlatou vázu plnou květů, druhou jakýsi plod či předmět se zeleným listem a párem květů na vrcholku. Muskulatura je příbuzná řezbám Prométhea a figury s kamenem přivázaným k jedné ruce a křídly v ruce druhé. V pojetí figury uvězněné v pružinové kartuši se nám opět hlásí vliv holandského umění. Poslední řezba v této řadě zachycuje mužskou figuru s propracovanou muskulaturou, která se tradičním způsobem v pase proměňuje v rostlinný ornament ve svém vrcholu stočeným do spirály. Figura je obohacena o blanitá křídla, v obličejí divokého vzhledu s vlajícím plnovousem a dlouhými vlasy. Jednou rukou se přidržuje spirálovitého konce vyrůstajícího ornamentu, ve druhé drží oslí čelist. Tento atribut nás může navést k postavě starozákonního Samsona, který by zde byl zobrazen zcela neortodoxně, ale zároveň v souladu s ostatní výzdobou. Pokud by se jednalo o Samsona, byla by to po postavě boháče v plamenné jámě druhá figura reprezentující Bibli a písmo svaté. Papežová tuto figuru identifikovala jako Tritona se zlatým kyjem.²¹² Na druhou stranu musíme poukázat i na figuru Kaina, který v 16. století byl nezřídka zobrazen s oslí čelistí, jak zabíjí Abela. Např. v díle Lukáše Leydenského, či později v pracích Johana Sadelera. Ať už by se jednalo o Samsona nebo Kaina, jednalo by se o zobrazení biblické postavy.

Následná řada má počátek v ženské figuře, která je zachycena v postoji, který připomíná běh. Jedna její noha se proměňuje v rostlinný ornament, jenž vytváří kolem celé figury kruh a jeho konec se rozděluje do dvou spirálovitých konců, z jednoho vyrůstá

²¹¹ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 60.

²¹² PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 58.

akantový květ a druhý je přizdoben maskaronem. Ikonografické určení je zde obtížné, ale nabízí se konfrontace s Dafné, která se v útěku před Apolónem proměnila ve strom. Prostřední řezba zachycuje Bakcha, obtloustlá mužská figura obtočená vinnou větví s plody. Bakchus drží pohár, do něhož nalévá víno z měchu, který má za hlavou. Poslední řezba v této řadě představuje kostlivce a amora s napjatými luky, každý míří na opačnou stranu a stojí na bohatě zřaseném stříbřitém mraku.[101] Tato kompozice je s malými odchylkami převzata z díla A. Alciata.[102] V titulu čteme MORS a podtitul obsahuje *De Morte, & Amore*.

Další řada je započata mužskou figurou, která má nad sebou rozvinutou zlatou drapérii do podoby plachty. Kruh je zde vytvořen řaseným stříbrným mrakem, na němž je malá figura střílejícího amora. Hlavní figura má bohatou kšticí a dlouhý plnovous. Můžeme vyslovit myšlenku, že se jedná o boha Dia. Drapérie nad jeho hlavou by mohla symbolizovat slunce. Prostřední řezba představuje ženskou figuru se zlatým šátkem na hlavě, vklíněna je do rollwerkové kartuše složené ze zlaté a stříbrné části. Na jejím vrcholu jsou dvě zlaté vázy s květy a spodní část je přizdobena zlatou beraní hlavou. Spodní část jejího těla je rozeklána do dvojice úponků stočených do volut. Poslední řezba v řadě zachycuje černou mužskou figuru jedoucí na okřídlené rybě. Muž jí nohou a rukou rozevívá zubatou tlamu a chystá se jí udeřit mečem. Ryba je obtočena kolem celé figury do kruhu.

Poslední řada v této pohledové rovině je počata ženskou figurou sedící na letícím orlu, v jedné ruce drží zrcadlo, v druhé předmět, z něhož šlehají plameny.[103] Díky nálezu předlohy v díle Dircka Volkertsze Coornherta²¹³ se dovídáme, že se jedná o alegorické zobrazení s názvem *Poznání Boha přináší lásku*. Předmět, který žhne plamenem je v tomto případě srdcem. Grafický list pochází z cyklu *Cesta k věčnému blahu*, vydaném roku 1550, předlohu pro grafiku dodal Maarten van Heemskerck.[104] Řezba je doslovným prepisem předlohy a nachází se taktéž na malovaném kazetovém stropě v chodbě o patro níže. Pro výzdobu tohoto sálu je to již třetí inspirační zdroj a nejspíše ne poslední. Z této předlohové různorodosti se dá předpokládat velký osobní přínos inventora, který zde mohl zachytit svůj názor na okolní svět a jeho řád. Prostřední řezba zachycuje mužskou figuru, jejíž spodní část se proměňuje do dvou zavíjených rostlinných ornamentů. Z nich je zavěšena girlanda se zlatou beraní hlavou uprostřed. Figura představuje d'ábla s dlouhou bradkou a zlatými beraními rohy, v rukách drží erbovní znaky zámeckého pána, kotvu a růžici, na hlavě má poté majuskulní korunované M. Poslední řezba nám ukazuje ženskou figuru, jejíž tělo se opět

²¹³ Dirck Volkertsz. Coornhert (1522 Amsterdam–29. Oct. 1590 Gouda) byl holandským grafikem, básníkem, filozofem a teologem. Jako grafik začal pracovat v Haarlemu roku 1547 podle předloh Maartena van Heemskercka, před rokem 1559 pracoval Coornhert jako osobní grafik Heemskercka. Roku 1560 Coornhert přestal pracovat jako grafik a začal se věnovat literární činnosti. The Dictionary of Art, band 7, (ed.) Jane TURNER, 1996, 799. autor slovníkového hesla Ilja M. VELDMAN.

proměňuje v rostlinný ornament, jehož konec je bohatě zavíjen s jedním akantovým květem. Figura je obohacena o lví nebo medvědí tlapu, v ruce drží roh hojnosti s květy.

Z několika řezeb je patrné, že umělec použil motivu rollwerkové kartuše, která umístěnou figuru objímá, nejkuli přímo uvěžňuje a stává se natolik svébytnou, že se můžeme až kacířsky ptát zda právě ona netvoří uměleckou složku řezby a figura je obyčejným komparesem. Stručnou genezi vývoje rollwerku jsem nastínil v souvislosti s malířskou výzdobou stropu chodby v prvním patře severního paláce. Pouze zde uvedu, že rollwerk má počátky jak v italském tak i v severském umění a pro jeho výtvarné pojetí je rozhodující prostředí ve Fontainebleau, kde se obě vývojové linie střetávají. Zprostředkovaně jsme se přenesli k myšlence inspiračního vzoru pro tuto výzdobu, do zámeckého sídla ve Fontaineblau. Nováková-Skalická zde shledává podobu rozvržení stropu s baletním sálem, který má i shodnou velikost. Ještě jedna myšlenka se s tímto pojí, a to přímo ve vzoru pro řezbu představující Kadma a jeho manželku proměňující se v hady. Jak jsem již uvedl, vzor vychází z Metamorfóz Publia Ovidia Nasa vydaných na konci padesátých let v Lyonu. Pokud umělec pracující v Telči vycházel nebo nějakým způsobem byl obeznámen s prostředím ve Fontaineblau, mohl vlastnit i jedno z těchto vydání Ovidiových Metamorfóz. Tyto veškeré myšlenky jsou však pouze v rovině teorií a nemají velké opodstatnění. Symptomatické pro Zachariáše je užití předlohy, která má svůj vznik nedlouho před samotnou výzdobou.

Po významové rovině se můžeme stále ptát, zda celý strop má jednotný program, nebo je dělen na dvě významové roviny. Např. strop Mramorového sálu, který je taktéž pohledově rozdělen na dvě části, má jednotný ikonografický program v zobrazení Herkulových prací. Zde se nám otevírá tato myšlenka i díky použití několika rozdílných předloh, ty však ještě nemusí znamenat, že ikonografie stropu má několik různých výkladů. Popisem, který jsem použil v důsledku optického použití řezeb, se divák (můžeme zde takřka použít slova čtenář) dostane do samotného středu stropu. Svůj popis jsem také vždy řadil zleva doprava (též jako čtenář). Obtížnost v čtení nám také určil sám umělec, který některé předlohy interpretoval přeneseně (jako u předloh z díla A. Alciata), jiné zase doslovně přepsal (list Dircka V. Coornherta či Baltazara Salomona). Pokud připustíme interpretaci některých scén jako biblických, máme zde prolnutí dvou světů. Světa mytologického se světem biblickým. Dalším otazníkem zůstává dvaadvacet polí po stranách stropu, které nesou řezby maskaronů a jednu řezbu s možným motivem Času a datací vzniku výzdoby. Zda tyto řezby mají konkrétní význam ve vztahu k danému celku, či mají samostatnou ikonografii?

Podobné schéma má již zmiňovaný strop Mramorového sálu, kdy hlavní ikonografický obraz je po stranách doplněn portrétními medailony.

Pokud nám dovolí zjištěné předlohy, je nasnadě si uvědomit pojetí samotných řezb koncipovaných do kruhu a tudíž tomuto tvaru přizpůsobení i daných předloh. Tento motiv nemusí být bez významu, když se podíváme na některé vyobrazení, které používá ornamentu v docílení kruhové kompozice. Figura se tak proměňuje do ornamentální podoby, která se nám například naskýtá v díle italského umělce I. Paulini (Paolini), který vytvořil na počátku sedmdesátých let 16. století abecedu tvořenou z lidských figur, některé z těchto typů se proměňují obdobným způsobem. Tento výtvarný motiv není cizí ani německému umění, např. v díle Heinricha Aldegrevera. Dalším uměleckým doplňkem, který mnohde nesouvisí se zjištěnou předlohou, jsou křídla figur. Pokud připustíme myšlenku na zobrazení Samsona, ve figuře s oslí čelistí, je tato figura zcela nekanonicky doplněna o blanitá křídla, která mohou být spíše poukazem k něčemu špatnému, na zlou stránku figury. Z tohoto důvodu by se zdála být pravděpodobnější figura Kaina, který bývá někdy zobrazen s oslí čelistí, s kterou zabíjí svého bratra Abela.

Při interpretaci stropu je důležité najít východisko, jakým způsobem se ve výzdobě pohybovat. Dvě stranově odlišné pohledové roviny jsou zde jedním ze základních vodítek a můžeme s nadsázkou říct, že se jedná o dvě odlišné kapitoly. Kapitola na východní straně počíná samotným mytologickým počátkem lidstva, a tudíž by se mohla ostatní výzdoba k tomuto tématu vztahovat. U západní části můžeme považovat za základní či přímo počátek legendu o založení města Théb Cadmem a k tomuto očekávat další interpretace výzdoby.

Hudební galerie

Na východní straně sálu, u hlavního schodiště se nachází hudební galerie. Ve výzdobě parapetu jsou zobrazeny alegorie pěti smyslů v obdélných polích. Po stranách těchto polí je zobrazena šestice mužských a ženských hlav.

Pět smyslů, tedy zrak, sluch, chuť, čich a hmat je chápáno jako základní nástroj, s nímž se člověk seznamuje s okolním světem a orientuje se v něm. Poprvé se s tímto názorem setkáváme v antice u Aristotela (spisy *De anima* a *De sensu et sensato*), který jako první formuluje pět smyslů. První zobrazení je dochováno až na tzv. Fullerově broži z doby kolem roku 850. K zásadnímu obratu v zobrazování dochází v 16. století a to díky grafickým cyklům. První takovýto cyklus vytvořil roku 1540 Georg Pencz, jeho personifikace zosobňují

polonahé ženské figury s předměty, které nám dávají představu působnosti jednotlivých smyslů, scéna je doplněna zvířecími atributy. Toto spojení se zvířecím atributem vedlo ke standardnímu způsobu ikonografie. Spojení se zvířecím atributem mělo mnohem hlubší kořeny, ve 13. století takto vyjadřovalo dvojverší souvislosti mezi lidským a zvířecím:

*„Nos aper auditu, linx visu, simia gustu
kultur odoratu praecellit, aranea tactu“*

„Kanec nás převyšuje svým sluchem, rys zrakem, opice chutí
Orel čichem a pavouk hmatem.“

Roku 1561 vydal pětici rytin Cornelis Cort dle předloh Franse Florise s antikizujícími personifikacemi usazenými ve volné přírodě, vybaveny jsou opět zvířecími i dalšími atributy. Dalším významným a ikonograficky obohacujícím autorem, který spadá do našeho časového období, je Adriaen Collaert. Ten roku 1575 vydal cyklus grafik, kde kromě tradičních ženských postav se svými atributy a zvířecími symboly jsou biblické scény, které znázorňují uplatnění smyslů v ději. Např. v zobrazení Zraku jsou kromě tradiční ženské postavy se zrcadlem a orlem v pozadí zobrazeny scény Krista uzdravujícího slepého a Boha ukazujícího Adamovi a Evě strom, z kterého nesmějí jíst, strom poznání.²¹⁴

Grafický cyklus, který byl použit za předlohu pro telčské malby pochází od Rafaela Sadelera, který ryl dle předloh Martena de Vos.²¹⁵

Součástí výzdoby sálu byl i mobiliář, ke kterému patřil stříbrný stůl s dvanácti stříbrnými stolicemi. Byly zhotoveny z výtěžků stříbrných a zlatých dolů na Zachariášově panství. Zhotoveny byly Brněnskou dílnou.²¹⁶ Kromě tohoto, nechal Zachariáš v Bruselu objednat deset goblénů, které byly dodány roku 1580.²¹⁷

Tak jako již v předchozí místnosti, tak i zde se nám Zachariáš jeví jako znalý emblematické problematiky a uvědomělý v jejím použití. Místnost, jakožto největší prostor zámeckého areálu, sloužila zajisté společenským účelům a k tomuto by se pravděpodobně měla vztahovat i výzdoba. Proto nás překvapí zachycení rodových znaků v držení d'ábla či čerta. Motivy výzdoby nikterak nepřekračují dobový význam a spíše jej podtrhují ve využití

²¹⁴ Lubomír KONEČNÝ: Pět smyslů, katalog k výstavě NG, 27.dubna–27.července 2010, str. 1–16.

²¹⁵ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 89.

²¹⁶ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

²¹⁷ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

mytologických scén prolínajících se s biblickými motivy, které odkazují k humanistickému smýšlení zámeckého pána. Zobrazení pěti smyslů na hudební kruchtě nám nicméně dává tušit využití sálu jako společenského a tanečního prostoru. Jedná se taktéž o sál kde se zámecký pán prezentoval bohatým vnitřním vybavením, které jej mělo představit návštěvníkům jako bohatého člena nobility, který zastává významné funkce v moravské části království. I přes zjištěné předlohy je většina řezeb neidentifikovatelná a tudíž se jen domníváme o jejich významu, proto je ikonografie stropu záhadou a zamýšlený Zachariášův program nám zůstává utajen. Můžeme však tvrdit, že v sále se ponejvíce projevuje osobní prezentace, jak v užití ikonografii tak opět v použití předlohy holandské proveniencí a celkovému pojetí řady řezeb v holandském (severském) uměleckém duchu.

Modrý sál

Vchodem na západní stěně Zlatého sálu se dostaneme do čtvercové místnosti, jejíž výzdoba spočívá taktéž v nástropních řezbách, doplněných zde o malířský prvek. Prostorem po předlokové stránce se zevrubně zabývala Marie Mžyková²¹⁸ v grantu NPU.

Čtverec je pro výzdobu této místnosti výchozím prvkem, samotnou výzdobu můžeme vepsat do několika těchto geometrických těles. Za první čtverec lze pokládat ornamentální pole umístěná v kazetách obíhajících druhý čtverec s hlavní výzdobou této místnosti. Samotná figurální výzdoba je vložena do čtyř samostatných čtverců umístěných v rozích čtverce velkého. Na vnitřní rohy těchto čtverců navazuje čtverec středový položený nakoso. Mezi jednotlivými čtvercovými poli s řezbami představujícími alegorie čtyř elementů jsou malby andílků (puttů) zasazených do monochromního modrého nebeského pozadí.

Pod samotným stropem se nachází široký pás dekorativní malby v podobě arabesky, který se v celém páse neustále opakuje.

Středu nástropní výzdoby vévodí velká řezba erbu pánů z Hradce, čtvrcený rollwerkový štít se zlatou pětilistou růží v modrém prvním poli, druhé pole zlatě a stříbrně půleno. Třetí modré pole nese majuskulní korunované M, čtvrté modré pole má kotvu. V klenotu kolčí přilby mezi orlími perutěmi vavřínový věnec, přilba doplněna fanfrnochy. Vavřínový věnec taktéž obtáčí celý erbovní štít. Celou tuto kompozici nesou čtyři putti nebo andělci vzájemně propojených zlatou stuhou či pásem. Pro upřednostnění a zvýznamnění erbovního pole svědčí i jeho několikeré vyvýšení, kdežto ostatní nástropní výzdoba je vsazena do hloubkově pojatých polí.

Námětem výzdoby jsou zde alegorie čtyř živlů, tento ikonografický námět zmiňuje již Zdenka Papežová,²¹⁹ nejnověji Vlasta Kratinová²²⁰ a již také Miroslava Nováková-Skalická,²²¹ předlohami se zabývala výše zmiňovaná Marie Mžyková.

Personifikace čtyř živlů jsou zde zosobněny antickými božstvy Jupiterem, Neptunem, Junonou a Cybelou. Jupiter představuje živel Ohně, Neptun zosobňuje Vodu, Junona Vzduch a Cybela zosobňuje Zemi.²²²

²¹⁸ Marie MŽYKOVÁ: K personifikacím čtyř živlů v Modrém sále zámku v Telči, Ikonologická studie z tématu Čtyř živlů v tzv. Modrém sále zámku v Telči podle nizozemského rytce Ph. Galle. Grant NPU. Výsledky grantu a tudíž i této významné práce jsou pravděpodobně ztraceny.

²¹⁹ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64).

²²⁰ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 88

²²¹ Miroslava NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ: Telč, 1979.

²²² KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 88

K prvnímu elementu přináležejí Země,[105] zde zachycená jako Cybela.²²³ Jedná se o ženskou figuru jedoucí na voze taženém dvěma lvi, v jedné ruce třímá dvojici klíčů a v druhé roh hojnosti. K hlavě má stuhou připevněný model města, pozadí scény je bohatě vyřezáváno stromy, řekou protékající údolím, městem s věží v pozadí a horskými masivy v dálce. Mezi nimi vychází slunce a před městem je zachyceno pasoucí se stádo. Celá řezba je bohatě a umně štafirována, malíři se dokonce podařilo zachytit zlatavý východ slunce zaplavující horské údolí. Okřídlený putto po levé straně této řezby má hnědou až oranžovou stuhu a v pravici drží květiny, další ze symbolů Země.

Druhým živlem je Vzduch,[107] na stropě telčské místnosti naproti Zemi. Od antiky je spojován s Junonou (Herou) a jejím atributem pávem.²²⁴ Na řezbě vidíme ženskou figuru sedící na oblaku. Na hlavě má korunu, v ruce třímá žezlo, které bývá v některých případech ozdobeno kukačkou jako symbolem podváděné manželky.²²⁵ Po svém boku má páva s rozevřeným ocasem, jakožto svůj atribut. Nad celou kompozicí je zobrazena duha. Putto přináležející k této řezbě se nachází po pravé straně, je zobrazen bez jakýchkoli atributů. Pouze s obligátní stuhou, v tomto případě červenou, která se volně vznáší v modravém pozadí.

Živel Ohně[109] bývá povětšinou zobrazován ženskou figurou s hlavou v plamenech držícím svazek blesků, antickým bohem nejčastěji ztotožňovaným s ohněm je Vulkán, kovář bohů.²²⁶ Na stropě Modrého sálu ztělesňuje Oheň Jupiter sedící na orlu, jakožto svém atributu, je korunován a z koruny vychází plameny. V jedné ruce třímá žezlo, v druhé svazek blesků. Celá figurální kompozice je posazena na bohatě zlacené pozadí představující plameny. Putto patřící k této řezbě se nachází pod ní, má zlatou stuhu a v ruce třímá hořící pochodeň.

Posledním živlem je Voda,[111] zde naproti Ohni. Nejčastěji bývá zobrazována jako říční bůh s nádobou, z níž vytéká pramen, nebo jako Neptun s četným doprovodem mořských tvorů.²²⁷ Na řezbě vidíme mužskou figuru s dlouhým plnovousem sedící na lastuře, kde jsou společně s ní ještě delfín se želvou a rybou. V jedné ruce třímá trojzubec, svůj atribut a v druhé bičík. Lastura pluje na mořské hladině s vysokým horizontem, ve vodě je celá řada mořských tvorů. Nad touto kompozicí vidíme bouřkové mračno. Putto patřící k této

²²³ Cybela je bohyně frýžského původu a její jméno znamená „Matka země.“ Od antiky je zobrazována s věžovitou stavbou na hlavě a její vůz je tažen dvěma lvy. V renesanci je její postava doplněna o atribut žezla nebo klíče či někdy i koule. Její oděv bývá obvykle zelený zdobený květy. James HALL 1991 (pozn. 76), 243sq.

²²⁴ Junona je se vzduchem spojována za svoje potrestání neposlušnosti vůči Jovovi, ten ji nechal k nohám přivázat zlatým provazem kovadliny a zavěsil ji na nebe (Ilias XV, 18-21). James HALL 1991 (pozn. 76), 206.

²²⁵ HALL 1991 (pozn. 76), 206.

²²⁶ HALL 1991 (pozn. 76), 106.

²²⁷ HALL 1991 (pozn. 76), 106.

kompozici se nachází nad řezbou, v jedné ruce třímá bílou stuhu v druhé džbánek, z něhož vylévá vodu.

Již v antice se za základ světa považovaly čtyři živly a čtyři vlastnosti (suché-mokrý, teplé-studený), tuto tezi převzali i církevní otcové. Stejně tak čtyři typy temperamentů byly převzaty ve středověku od Hippokrata.²²⁸ Samotné pojetí čísla čtyři má několikero významů pro člověka nebo pro zachycení času. Lidský věk je řazen do čtyř etap, dětství, mládí, zralost a stáří. Dokonce i s koncem člověka jsou spojeny čtyři události, smrt, soud, nebe a peklo.²²⁹ Do čtyř jsou členěna roční období, světové strany a kontinenty. Samotná roční období bývala zobrazována antickými božstvy, jaro zosobněno Venuší nebo Florou, léto Cererou, podzim Bakchem a zima Vulkánem nebo Boreem.²³⁰ Jako nejpravděpodobnějším zobrazením v podobě puttů se jeví symbolika čtyř temperamentů, neboť temperamenty jsou často spojovány se čtveřicí živlů, životními obdobími či ročními obdobími.²³¹ Se čtveřicí temperamentů spojil Albrecht Dürer dokonce apoštoly, Jan Evangelista jako sangvinik, Petr flegmatik, Marek choleric a Pavel melancholik.²³²

Číslo čtyři je celkově vnímáno jako číslo veskrze pozemských věcí.²³³

Stejně zobrazené čtyři elementy, které mají nejspíše totožný zdroj inspirace, jsou zachyceny na titulním listě k Horapollovým *Hieroglyphica de sacris aegyptiorum notis*, vydaných v Paříži roku 1574.

Tímto pomyslným oslím můstkem jsme se dostali k tématu možných předloh, dle kterých byly jednotlivé řezby řezány. Marie Mžyková roku 2005 odevzdávala výsledky grantu pod názvem Ikonologická studie z tématu Čtyř živlů v tzv. Modrém sále zámku v Telči podle nizozemského rytce Ph. Galle. V dosud nejúplnější kulturně historické publikaci zabývající se Telčí z roku 1992²³⁴ se o výzdobě zmiňují jen v souvislosti s ikonografickým určením čtyř živlů. Dle zjištění Marie Mžkové můžeme porovnat řezby s určitou předlohou. Jak bylo tedy zmíněno hlavní část výzdoby vychází z grafických listů Philipa Galleho.²³⁵

²²⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 19.

²²⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 19.

²³⁰ HALL 1991 (pozn. 71), 104.

²³¹ BECKER 2002 (pozn. 105), 296.

²³² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 19. Deskové obrazy jsou uchovány ve sbírkách mnichovské Pinakotéky a pochází z roku 1526.

²³³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 19.

²³⁴ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23).

²³⁵ Philip Galle (1537 Haarlem–12. nebo 29. March 1612 Antwerpy) pocházel z velké umělecké rodiny. Byl pravděpodobně žákem Dirka Volkertsz. Coornherta, či spíše se vyučil v dílně Hieronyma Cocka, kde také vydal své první tisky roku 1557. V letech 1560–61 nayeštil jižní Holandsko, Francii, Německo a Itálii. Po roce 1564 se usadil v Antverpách, kde roku 1571 vstoupil do cechu sv. Lukáše. The Dictionary of Art, band 12, (ed.) Jane TURNER, 1996, str. 15. autor hesla Christine van MULDER.

Nyní porovnáme grafické listy se samotnou řezbou, budu pokračovat dle předchozího popisu. Při porovnání nás zaujme řezbářovo zaujetí detailem a téměř doslovným přepisem předlohy. Na řezbě představující Zemi nám to ukazují stromy v levé části obrazu, kde se snaží doslovně přenést jednotlivá patra stromů a rostliny pod nimi nebo pasoucí se stádo a město v pozadí. Stejná pečlivost je patrná v zachycení lvů táhnoucích vůz nebo v zachycení drapérie, kdy se řezbář pokusil o doslovnou citaci jednotlivých záhybů. Velkému zájmu řezbáře neunikla ani hlava figury, která v jeho provedení je příliš veliká a figuře dodává disproporci. Díky této velké pečlivosti se pozadí vytlačuje mnohem více do prvního plánu a figura je taktéž zatížena přemírou detailů. Snaha být co nejvěrnější předloze by se dala pravděpodobně hledat v umělcově vyučení, řezbář byl možná zvyklý pracovat s věcmi mnohem bližšími lidskému oku a proto zřejmá snaha o co největší popisnost. Místnost má výšku 5,5m²³⁶ a jakýkoli větší detail zde ztrácí opodstatnění. Každý z grafických listů nese vysvětlující pojmenování živlu, zde čteme *Terra* a latinský text ve spodní části listu:[106]

*CLAVDIT HYEMS. RESERAT VER TERRAM. HINC EFFERO CLAVES
OPPIDA TVRRITO VERTICE SIGNO DEA*

V druhém odstavci čteme:

*INVEHOR IN CVRRV. LIBRATA EA IN AERE PENDET:
SVSTINEOR QVE ROTIS. VOLVITVR ILLA GLOBO.*

Na tomto grafickém listě najdeme i rok vzniku celého cyklu, pod předním lvem se nachází rok 1564. Tato informace nám umožňuje včlenit výzdobu nejpravděpodobněji do druhé poloviny šedesátých let 16. století. Jak již víme z vedlejší místnosti Zlatého sálu, její výzdoba je vročena ve výzdobě umístěným rokem 1561, je možné se domnívat, že se jedná o rok započetí výzdoby. Tato kompozice, byť zrcadlově obrácena, byla použita o několik let později ve výmalbě Zeleného pokoje jindřichohradeckého zámku pro alegorii Zraku.²³⁷

Řezba představující personifikaci Vzduchu se vyznačuje stejným zaujetím pro opisnou práci z předlohy jako předchozí, zde je však mnohem lépe zvládnuta muskulatura figury. Řezbář se opět snažil zachytit její fyziognomii v obličejí a drapérie je téměř opisná. V pojetí páva zaujme detailní práce v provedení jeho rozevřeného ocasu, která ovšem opět

²³⁶ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 64.

²³⁷ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 88.

ztrácí význam při tak vzdáleném pohledu. Na grafickém listě ještě vidíme v pravé spodní části naznačeno hornaté pobřeží a mrak za hlavou figury, na kterém je nápis *AER* vysvětlující význam listu. Ve spodní části listu čteme:[108]

*CONIVGIO MEDIVS TELLVREM ATQVE AETHERA IVNGO:
SVM LIQVIDVS, SIGNAE POEMINEA HOC SPECIES.*

Druhý odstavec:

*NVBILA ME INVOLVVNT .PLVVIVS CAPITI IMINET ARCVS
IMPERII SPECIMEN REGIA SCEPTRA GERVNT*

Na řezbě nás zaujme zručnost štafře s jakou vymaloval ocasní paví pera a růžový inkarnát figury.

Další personifikace živlu je Oheň, zde oproti grafické předloze vidíme největší rozdíl v pojetí figury v celé výzdobě Modrého sálu. Muskulatura v řezbě je umenšena při ponechání několika figurálních prvků z předlohy, jako jsou mohutná ramena a svalnatá levá ruka. Hlava je opět zachycena v disproporční velikosti. Řezbář byl nucen pozměnit polohu pravé ruky a nohy, jinak je práce opět opisná od předlohy. Na grafickém listě u hlavy figury čteme nápis *IGNIS*. Ve spodní části potom:[110]

*ME VEHIT ALTIVOLANS ÁLES . SOLIS 'QVERENITENS
IGNIBVS: EVIBRO TELA TRISVLCA MANV.*

Druhý odstavec:

*SVRGIT APEX FLAMMIS VNDANS ATQ3 IGNE CORVSCO :
CVIVS VIM RVTILI SCEPTRA SVPERBA NOTANT*

Posledním živlem je Voda. Tak jako na všech ostatních řezbách v této místnosti je i tato snahou o co největší doslovný opis z předlohy. Tento způsob práce je dokladem jednoho umělce působícího v této místnosti. Hlava figury je taktéž disproporční, řezbář se zde s osobou vlastní pokusil zachytit drsnou tvář a rozčuchanou kšticí Neptunovu. Oproti

předloze přidal řezbář v horní pravé části bouřkové tmavé mraky. Na grafickém listě nad hlavou figury čteme *AGVA* a ve spodní části:[112]

*CONCVTIO SCVTICA TERRAM QVE FRETVM QVE TRILORE,
LAEVAM ARMAT NOBIS FVSCINA DENTE MINAX.*

A na druhém odstavci:

*PVLLVLAT HIC CRESCIT Q3 NIHIL,NVDA OĪA CERNES.
CONVEXI TESTIS. CONCHA SVPINA VEHIT.*

Profilované orámování jednotlivých polí je bohatě vyzdobeno maureskou stejného vzoru jaký se nachází ve Zlatém sále. Okrajové kazety jsou vymalovány ornamentem připomínajícím groteskové kompozice zasazené do pružinové kartuše.

Tyto čtyři elementy lze také spojit se čtveřicí temperamentů, kdy voda je spojena s flegmatickou povahou, vzduch se sangvinickou, oheň s cholericou a země s melancholickou.²³⁸ O tomto dualistickém pojetí by mohli nasvědčovat putti, kteří by představovali tento druhotný význam.

Něco málo k dobovému smýšlení nám může sdělit Ovidius ve své knize *Proměn*. V knize patnácté se zmiňuje o Čtyřech živlech, tyto čtyři základní prvky považuje za odvěkou součást vesmíru. Živlům připisuje nekonečnou trvajících proměnu, kdy první dva Zemi a Vodu považuje za těžké a padající vlastní vahou, tak druhé dva Vzduch a Oheň nic netlačí dolů a stoupají vzhůru. Oheň považuje za čistší Vzduchu.²³⁹

Tato místnost nikterak nepřesahuje dobově užívaný typos ve výzdobě. Nicméně můžeme zde uvažovat o Zachariášově osobní prezentaci v zobrazení erbu, který je nadřazen nad čtveřicí základních pozemských prvků, které tímto překonává a do jisté míry i ovlivňuje či řídí. Stejně tak ovlivňuje čtveřicí lidských typů, které můžeme ztotožnit s putti. Zachariášova osoba je zde středobodem a potažmo i hybatelem základních elementů utvářejících jak svět, tak lidské společenství. Na strop můžeme pohlížet jako na osobní podobu mikrokosmu, světa utvářeného samotnou osobou zámeckého pána.

²³⁸ HALL 1991 (pozn. 76), 104.

²³⁹ NASO 1974 (pozn. 68), 412.

Císařský Sál

Vchodem na západní stěně předchozího Modrého sálu se přesuneme do malé obdélné prostory /4m x 10m/,²⁴⁰ jejíž výzdoba, která nás zajímá, se taktéž skládá z táflovaného stropu s portrétními medailony. Prokop jej uvádí jako nejkrásnější tabulový strop na zámku. Dokonce jej srovnává se stropy v koridoru v Uffizích ve Florencii.²⁴¹

Schéma stropu je tvořeno řadou čtverců a pravidelných řeckých křížů. Osu stropu představují tři řecké kříže, k jejich vnějším ramenům se přiřazují malé čtverce. Plocha vytvořená mezi rameny křížů je vyplněna velkými čtverci. V každém čtverci a středu kříže je kruhový medailon s mužským nebo ženským portrétem.[113] Řezby připomínají portrétní medailony z Trůnního (Mramorový) sálu.

V průběhu psaní diplomové práce se mi podařilo identifikovat několik portrétních medailonů v díle Franse Huyse.[114] Konkrétně se jedná o devět medailonů z celkového počtu devatenácti řezb. Tyto medailony pochází z neidentifikovatelného portrétního cyklu římských králů a královen. V lexikách je u hesla Franse Huyse zmíněn cyklus dvanácti listů s námětem římských císařů a císařoven, který není nikterak datován či blíže identifikován. Z neznámého cyklu se mi podařilo nalézt deset listů, kdy z toho dva portréty neodpovídají žádným řezbám. Z těchto dvou indicií je patrné, že zde mohlo být použito minimálně dvojího předlohového zdroje.

Listy, kterými disponuji, představují šestici římských králů a čtyři listy zpodobují portréty manželek. Konkrétně se jedná o prvního římského krále Romula a jeho manželku Hersili, třetího krále Tuluse Hostilia, čtvrtého krále Ancuse Marciuse, pátého krále Tarquinia Priscuse a jeho manželku Tanaquil, šestého krále Servia Tullia a jeho manželku Tarquinii, sedmého krále Tarquinia Superba. Na posledním listě, který mám k dispozici je zpodobena Tullia, manželka posledního sedmého krále Tarquinia Superba. Tímto se nám dostalo identifikace několika řezbám, taktéž se nám ukázalo, že skladba a umístění medailonů neodpovídá dané posloupnosti a je spíše řízeno jiným zdrojem, než jsou historická fakta. Z těchto deseti listů, nebylo ve výzdobě užito sedmého krále a jeho manželky.

V pařížském Louvru chovají dvojici malovaných oválných skel, pocházejících ze šestnáctého století. Na jednom skle je zpodoben Romulus, který vychází ze zde uvedeného grafického cyklu, doslovně je přenesen i text umístěný na grafice. Druhé sklo nese podobiznu Numa Pompilia [115] (druhého krále), díky této malované vitraji se nám identifikuje řezba

²⁴⁰ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 65.

²⁴¹ PROKOP 1904 (pozn. 107), 758.

umístěná přímo ve středu stropu.[116] Pro tuto figuru nemám k dispozici grafickou předlohu, nicméně je evidentní, že podobizna pochází ze stejného cyklu.

K dalším inspiračním zdrojům lze uvést práce Johanna Hutticha a jeho *Imperatorum Romanorum Libellus una cum imaginibus, ad vivam effigiem expressis*, vydaném ve Strasburgu roku 1525, či vydání z roku 1526. Jedná se o soupis římských císařů a jejich manželek v portrétních medailonech. Nebo totožná práce pod odlišným názvem z roku 1526, *Römische Keyser abcontravegt, vom ersten Caio Julio...*, vydané taktéž ve Strasburgu. Z dalších děl zabývajících se historií a zobrazením římských císařů, lze uvést práci Decima Magna Ausoniuse: *Icones Imperatorvm, Et Breues uitae, atque rerum cuiusque gestarum indicationes*, vydané roku 1544 ve Strasburgu. V této knize se nenachází ženské portréty. Roku 1557 vydal Jacobus Strada: *Epitome thesauri antiquitatum hoc est, Impp. Rom. Orientalium & Occidentalium Iconum, ex antiquis Numismatibus quam fidelissime delineatum*. K pracem zabývajících se zobrazením medailových portrétů římských císařů, lze ještě zmínit *Imagines et vitae imperatorum romanorum* od Huberta Goltzia z roku 1599. K obdobným pracem můžeme uvést i *Insignium aliquot virorum icones* od Jeana de Tournes z roku 1569, nebo knihu *Effigies regum Francium omnium* z roku 1576, vydanou v Norimbergu s rytinami Virgila Solise.

Jeden z možných inspiračních zdrojů můžeme nalézt i v jednotlivých grafických listech Virgila Solise, které zachycují medailonové portréty z antické a biblické historie, či krále a královny evropských států. Na některých listech si můžeme povšimnout uspořádání medailonů do trojic a jejich umístění na pozadí tvořené maureskou. Totožné je uspořádání i na stropě zámeckého sálu, taktéž maureska jako ornament podkladu se nachází po celé ploše stropu. Například Hans Burgkmair vyryl celý cyklus portrétů dle římských mincí.²⁴²

Oproti předchozím dvěma místnostem s nástrojnou výzdobou v podobě řezb jsou tyto mnohem střídmější a bohatost se zde projevuje především v ornamentální mauresce. Tato střídmost však pravděpodobně vychází z daného ikonografického programu a použitím daných předloh.

Stejně jako předchozí Modrý sál, tak i tento můžeme pokládat za nikterak překračující dobové zvyklosti ve výzdobě. Avšak díky identifikaci několika portrétních medailonů se nám do mysli vkrádá myšlenka možné prezentace rodové legendy o původu Vítkovců. Jejímž bájným předkem byl samotný Aeneas a od něho se odvíjející rod římských králů. Bez identifikace dalších portrétních medailonů zůstává tato myšlenka pouze v hypotetické rovině.

²⁴² KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 88.

V předlohách se opět setkáváme s osobou Franse Huyse. S dílem tohoto holandského grafika jsme se setkali již v Klenotnici, kdy za vzor posloužil jeho cyklus maskaronů. Nejenže se zde setkáváme s totožným umělcem, ale stejně tak jako v předchozích místnostech se setkáváme s umělcem, který pocházel z holandského uměleckého prostředí. V tomto nejvíce tkví Zachariášova osobní prezentace, coby osoby umělecky zaměřené na holandské a flámské prostředí.

Věžnice

Vchodem v západní stěně Císařského sálu vejдем do poslední prostory druhého patra severního paláce. Jedná se o malý prostor šestibokého půdorysu, jehož výzdoba spočívá v ornamentálním pásu pod stropem, v tomto páse se nachází malé prosvětlující okuly. Místnost má čtveřici oken a na jižní stěně vidíme krb. Tato malá místnost uzavírá nově postavený severní palác, v podstatě se jedná o nárožní šestibokou věž, která byla do barokní přestavby odhalena ze všech pěti stran. Tento původní stav máme ještě zachycen na anonymní lavírované kresbě, která vznikla někdy před rokem 1728. Tato kresba nám taktéž ukazuje, že předchozí Císařský sál, měl na své západní stěně dvojici oken.²⁴³ Ornamentální pás nikterak nevybočuje z typiky své doby. Obdobně zpracovávané ornamenty nalezneme v díle Heinricha Aldegrevera, Daniela Hopfera či Vergilia Solise. Strop je tabulový a skládá se ze šestice trojúhelných polí, ve svém středu má pozlacenou růžici. Papežová²⁴⁴ uvádí jeho obnovení. Krov v této malé síni je dobový a dendrochronologickým průzkumem vymezen lety 1556–1557 a 1559–1560.²⁴⁵ Tyto data nám ukazují, kdy byl celý komplex severního paláce dokončen, krov nad trojicí předchozích místností není dobový, pochází až z devatenáctého století.

Tato místnost zřejmě sloužila jako topeniště a proto se nedá ve výzdobě očekávat žádná forma prezentace. Ornamentální pás v úrovni okulů, je jen uměleckým doplňkem a opticky odděluje stěny od stropu.

²⁴³ Kresba byla roku 1728 poslána radou města Telče písaři moravských zemských desek Dismasu Josefu Ignáci Hofferovi, jako příspěvek k jeho vlastivědné práci o Moravě. Dnes je kresba uložena v Archivu města Brna a publikována je v knize KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 114.

²⁴⁴ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 67.

²⁴⁵ BLÁHA/KYNCL 2008 (pozn. 177).

Zachariášův pokoj

Nyní se přesuneme do nejnověji zbudovaného zámeckého křídla, do jižního paláce. Tento palác má v půdorysu tvar písmene L, Podíváme se do druhého patra horizontální spodní části tohoto písmene. Fasádou je tato část obrácena do náměstí. Strop a stěny této místnosti jsou vyzdobeny štukami. Dle tradice se jedná o ložnici zámeckého pána. Místnost zmiňuje Zdenka Papežová,²⁴⁶ která se zaměřuje na obrazový popis. Poté se místností zabývala až Květa Křížová,²⁴⁷ ta určuje scénu na okenním záklenku (bez určení možné předlohy), dále srovnává výzdobu se štuky v letohrádku Hvězda.²⁴⁸

Tato část zámeckého areálu byla dle pamětního nápisu nad průjezdní branou do hospodářského dvora budována v letech 1566 až 1568. Nápis je umístěn v kartuši, mezi panskými erby Zachariáše a Kateřiny, zní takto: „*Toto staweny gest dielano za urozeného pana pana Zacharyasse z Hradce a na Telcy neywyssyho komornika markr. mor. Leta Panie MDLXVI v pondely po s. Girzy zatzate a dokonáno za aurzadu heymanského tehoz markr. leta MDLXVIII.*“ Opět se zde objevuje sv. Jiří jako důležitá postava nejen rodová, ale převážně v životě samotného stavitele Zachariáše z Hradce.

Na zrcadle klenby vidíme hlavní obraz, Amora na kouli či sféře, nesené dvěma putti stojícími na oblacích. Amor má zavázané oči a svůj luk připraven ke střelbě.[117] Výjev je zasazen do kruhového štítu, jakéhosi tonda, lemovaném vejcovcem a květinami s přírodními plody. V dekoru se nachází také pět pětilistých růžic. Celý kruhový obrazec je vsazen do čtverce tvořeného štukovou linkou. V trojúhelných výsečích vytvořených vsazením kruhu do čtverce se nachází stylizované květy. Shodný motiv se nachází na grafickém listě Giulia Sannutiho.[118] Jak jsme se však přesvědčili v jiných částech zámeckého areálu, není vyloučeno, že motiv byl převzat z některé z emblematických knih. List Giulia Sannutiho mohl sám sloužit jako emblém, nebo být východiskem pro zobrazení emblému. Máme zde zobrazení *Amor Caesus est*, lásku která je slepá. Tento motiv je obsažen i v knize *Emblémů Andrei Alciata*, nikoli však s vyobrazením, které máme možnost vidět na stropě.

Ústřední nástropní motiv přechází k patě klenby zobrazením rohů hojnosti a do prostoru místnosti je ohraničen pásem s dvojicí koňských nestvůr, jejichž ocasy se proměňují v ornamentální dekor s květem. Tyto bájně nestvůry jsou zobrazeny jako strážci, s podobným zobrazením jsme se setkali v Klenotnici nad hlavním vchodem západní stěny. V Klenotnici

²⁴⁶ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64).

²⁴⁷ Květa KŘÍŽOVÁ: K dalším částem výzdoby renesančních interiérů v Telči, in. ZPP 4, 2006.

²⁴⁸ Porovnání probíhá pouze v rámci shodných scén v okenní špaletě, mořské výjevy s Tritóny a Nereovnamy.

jsou zobrazeni draci střežící ciborium, zde dvojice koňských nestvůr střeží cosi vzdáleně připomínající snop slámy (mohlo by se jednat o symbol plodnosti).

Tento pás oddělující štukovou část stropu od další části místnosti přechází k patě klenby, kde je zobrazena figura muže na jedné straně a figura ženy na straně opačné. Mužskou figuru[119] vidíme zachycenou stojící v kontrapostu na jakési římse, která pro figuru představuje pevný bod v jinak neutrálním prostoru. Kolem beder má drapérii, hlava figury má mohutný plnovous a bohatou kštici vlasů. Gesto její pravé ruky můžeme vyložit jako gesto oddanosti. Ženská figura[120] je umístěna do stejného prostoru jako její mužský protějšek, čili stojí na stylizované římse. Polovina figury je zahalena drapérií s výraznými záhyby. Na krku má mohutný medailon a její vlasy jsou spleteny do copů ovíjejících hlavu. Figura má mohutná gesta rukou, levou poukazuje na hrud', pravděpodobně k srdci. Pravá ruka poukazuje gestem do výše nad hlavu. Je možné, že obě figury mezi sebou komunikují a vyjadřují si lásku a oddanost.

Klenba je obohacena o dvě výseče, jejichž nároží je ozdobeno listy vavřínu a ve vrcholu hlavou berana. Kápě lunet nad oběma scénami jsou vyzdobeny zvířecími monstry či draky s trupem dobytčete přecházejícím do mohutného stočeného hadího ocasu.[121] S takto koncipovanými výsečemi se setkáme i v letohrádku Hvězda, kde jsou taktéž hrany vyzdobeny rostlinným dekorem a vrchol hlavou berana či maskarona. Kápě těchto lunet jsou taktéž vyzdobeny dvojicí trojúhelníků. Obdobným způsobem zpracovával lunety i Antonio Melana, který však na vrchol lunetové výseče umisťoval okřídlenou hlavičku putta, jak se můžeme seznámit v Kratochvíli, Bechyni a koneckonců i v Telči v kapli Všech svatých.²⁴⁹ V lunetách těchto výsečí vidíme scény se satyry. Na pravé scéně je zobrazen satyr bojující s mořským mužem tritónem troubícím na roh.[122] V levé lunetě je scéna satyra obětujícího kozla hermě či spíše antickému božstvu Priapovi.[123] Scéna je ohraničena dvěma kmeny stromů, satyr drží v ruce kozlí hlavu a obětuje ji soše. Nad orámovanou scénou jsou zkřížené palmové ratolesti, které lze chápat jako symboly vítězství nad smrtí, nebo v tomto případě spíše nad pudovostí, pojatou právě v těchto satyrských scénách.²⁵⁰

S podobnými tématy a obdobně koncipovaným prostorem se setkáme např. na grafických listech Marcantonio Raimondiho, které vychází z antických reliéfů. Proto se můžeme domnívat, že zde bylo použito zobrazení, které má zřejmý antický původ.

Okenní výklenek má samostatné scény. Na záklenku je ústřední motiv se scénou Pyrama a Thisbe ze čtvrté knihy Ovidiových Metamorfos.[124] Ústředním tématem motivu

²⁴⁹ Jak v Telči, tak i na Kratochvíli je stejné zpracování lunetových výsečí v chóru zámeckých kaplí.

²⁵⁰ KRÍŽOVÁ 2006 (pozn. 248), 338.

je sebevražda Thisbe nad mrtvým tělem Pyrama, zde ocitují slova Thisbe, které jsou podnětem pro tuto scénu: „...Tvá ruka a láska ti odňaly život! Pádnou mám ruku i já a láska sílí mě také, abych provedla totéž a jistou vetkla si ránu. Za tebou mrtvým já půjdu, a jako jsem příčinou byla, chci být i družkou tvé smrti. A ty, jež mohla mi vyrvat běda, jen smrt, ni smrti mi nebudeš moci být vyrván! [...] Ty pak, neblahý strome, jež mrtvolu jednu teď kryješ, brzy však budeš krýt dvojí zde zemřelých milenců tělo, ponech si po krvi stopy a plody své navždy měj tmavé, jako smuteční pomník stůj dvojí prolité krve!“²⁵¹ Práví a zdvihne meč, jej nasadí zespodu na hrud', nalehne na jeho čepel, jež dosud byl od krve teplý.²⁵¹ Pyramus a Thisbe byly zamilovanou dvojicí, jejichž lásce nepřály obě rodiny. Jednou se domluvili na tajné noční schůzce u hrobu Ninova, pod stromem u studánky. Thisbé přijde na smluvenou schůzku jako první a u studánky ji překvapí lvice, když se kvapně skrývá do jeskyně, ztratí závoj, který následně lvice se zakrvavenou tlamou od uloveného býka, rozsápe. Pyramos, který přijde na smluvené místo o chvíli později, najde roztrhaný zakrvavený závoj a v domnění, že jeho Thisbé je mrtvá se odhodlal k sebevraždě vlastním mečem. Následující děj zde máme zobrazen. Strom ohraničující scénu po pravé straně je oním morušovníkem, který od této doby na upomínku nešťastných milenců rodí tmavé plody. V pozadí se nachází lvice, která opouští scénu. Levou část výjevu zakončuje kašna, která představuje onen chladivý pramen a nad ní srpek měsíce s devíti hvězdami. Ty nám dávají tušit noční výjev.

Jedná se o motiv převzatý z grafického listu Virgila Solise[125] pro Ovidiovi Metamorfosi. Takovýto grafický list najdeme ve Frankfurtském vydání z roku 1563. Stejný grafický list byl použit roku 1567, opět v knize vydané ve Frankfurtu nad Mohanem.

Příběh o Pyramovi a Thisbě je také začleněn do *Etliche Historien unnd fabulen gantz lustig zu lesen jetzt newlich zu ainer übung und kurtzweyl zusammenn getragenn vnd inn das Teutsche gebracht*, sepsané Brunem Christopherem a vydaném roku 1541 v Augsburgu. Dřevoryt s vyobrazením milenecké smrti byl dokonce použit jako titulní list. Tento příklad svědčí o povědomé znalosti tohoto příběhu jako možného symbolu oddané lásky.

Po stranách tohoto výjevu se nachází dva mužské portréty v oktogónu. Portréty jsou zachyceny v profilu s drapérií na hrudi, mají podobu busty. Levá má na hlavě vavřínový věnec. S největší pravděpodobností se jedná o zachycení podob skutečných osob z římské historie.

K možným inspiračním zdrojům lze zmínit edice římských portrétů, které vydal např. Johann Huttich *Imperatorum Romanorum Libellus* z roku 1526 vydaném ve Strasburgu a

²⁵¹ NASO 1974 (pozn. 68), 114.

Römische Keyser abcontravegt, vom ersten Caio Julio an untz uff den jetzigen H. K. Carolum mit kurtzer anzeygung ired lebens, dapffer thaten und Historien vydané taktěz ve Strasburgu roku 1526. Roku 1544 byla vydána *Icones Imperatorum, Et Breuses vitae, atque rerum cuiusque gestarum indicationes*, jako poslední příklad zde uvedu edici *Iconum XXIII. Caesarum a Ivlio incipientiu ad Helioga balvm svccessive desinentium Ab zrum numismatibus ad vivum Expresarum. Liber Primus*. vydané roku 1568. Právě v této posledně zmiňované knize najdeme shodné prvky u dvou portrétů. Mužský profil na levé straně je fyziognomií nejvíce podoben samotnému Iuliu Caesarovi. Zatímco druhý portrét je dle *Iconum XXIII. Caesarum* nejvíce podoben Tiberiovi Caesarovi Augustovi. Toto však nijak nesevčdí o možné předloze, spíše se zde pokouším ikonograficky identifikovat oba portréty, to že se jedná o antické profily nasvědčuje jak tóga, tak i způsob úpravy účesu.

Na bočních špaletách jsou dva výjevy z mořského prostředí s Tritony a Nereovny. Na pravé straně Tritón unáší Nereovnu, [126] na straně levé Tritón drží v rukách ryby, na hřbetě veze Nereovnu. [127]

V trojúhelných částech stěny u okenního výklenku se nachází figury gryfa [128] a kozla. [129] Kozel se sápe na jeden ze dvou stromů a okusuje jedinou olistěnou větev. Gryf je zobrazen v totožném prostředí jako kozel, tentokrát však stromy jsou bez listoví. Gryf je znám jako ochránce dolů a mytologicky prezentuje převážně bdělost a odvahu. Kozla lze vnímat v kontextu žádostivosti a chťiče.²⁵²

Na několika částech štukové výzdoby je patrný modrý pigment. Výzdoba tedy byla doplněna o barevnou složku, stejně jako v kapli sv. Jiří, kde na podkladových plochách s ornamentem bylo použito modrého pigmentu.

Tato místnost nám ukazuje jeden ze tří příkladů štukové výzdoby v zámeckém interiéru. Nejranějším příkladem je kaple sv. Jiří, v klenbě datována rokem 1564. Tato zámecká ložnice má dobu vzniku vymezenou od konce šedesátých let a průběhem let sedmdesátých, kdy se dá předpokládat pozvolné utichání stavebních a dekoračních aktivit. Třetím a nejposlednějším štukovým příkladem je pohřební kaple Věch svatých, jejíž dokončení se udává rokem 1580. Při srovnání těchto jednotlivých prací nenajdeme výrazných shodných prvků, nejvýraznější podobnost nalezneme s již zmiňovanými štuky letohrádku Hvězda. Společného autora již odmítá Květa Křížová, ale zároveň uvádí výrazovou podobnost. Příčiny této podobnosti lze uvést v možné inspiraci tímto renesančním

²⁵² KŘÍŽOVÁ 2006 (pozn. 248), 338.

štukatérským arcidílem, nebo využitím umělce, který byl na samotné výzdobě účasten. Oproti štukům letohrádku musím uvést nižší kvalitu v provedení.

Výzdoba nám jednoznačně ukazuje prezentaci v osobní rovině, která je určena pouze soukromým pohledům. Zachariáš se zde prezentuje jako člověk oddaný lásce, která vítězí nad chlípností a pokušením v podobě satyrských scén v klenebních lunetách. Můžeme zde připustit myšlenku zobrazení jeho osoby v postavě mužské figury na kraji výzdoby. Ženský protějšek by poté představoval jeho manželku. Snad stále Kateřinu z Valdštejna, se kterou se ve výzdobě setkáváme na jiných místech, dokonce i po její smrti.

Trůnní sál

Ve stejné výškové úrovni se ve druhém křídle jižního paláce nachází Trůnní sál / 18,5m x 7,65m/, jeho půdorys kopíruje tvar pohřební kaple nacházející se pod ním. Poslední vědecký zájem tomuto prostoru věnovala Marie Mžýková, z jejíž práce zde budu mnoho vycházet.²⁵³

Sál bývá taktéž nazýván Mramorový či Rytířský. K původní renesanční výzdobě zde patří červeným a bílým mramorem vykládaná podlaha, odtud tedy jeden z možných názvů tohoto sálu. Avšak nejvýznamnější částí výzdoby je zde táflováný strop s malbami Herkulových činů a řezbami nestvůr a portrétních medailonů.

Herkules se díky svým hrdinským činům stal bohem a ve své apoteóze byl vzat na Olymp. Volba tohoto ikonografického námětu do místnosti, která se nachází nad prostorem, jenž slouží jako osobní hrobka a mauzoleum Zachariáše nebude pravděpodobně náhodná. Motivu vzkříšení a věčnému životu je podřízena i výzdoba samotné hrobky. Proto se dá usuzovat, že tato vertikálnost v podobě nového a věčného života je záměrná a představuje duchovní rozměr samotného inventora výzdoby.

K určení doby vzniku výzdoby nám zde poslouží samotné zadatování na řezbě orla nacházející se v zadní části v tzv. ‚vládcovském výklenku.‘ Štafírování je do značné míry poškozeno, ale nápis je přesto s dostatkem čitelný A.D. M D L(I) X X.²⁵⁴ Z tohoto data vyplývá, že výzdoba vznikla k roku 1570. August Prokop sál datuje do let 1566–1569,²⁵⁵ kdy vychází z nápisu na kartuši nad vjezdem do hospodářského dvora, jedná se pravděpodobně o samotnou výstavbu zámeckého křídla v půdorysu tvaru L. Marie Mžýková uvádí datum ve znění AD MDCIIX.²⁵⁶ Kratinová uvádí datum 1570.²⁵⁷ V jak krátkém časovém intervalu došlo k dokončení nově budovaných částí areálu, nám ozřejmují dendrochronologické průzkumy krovů. Ty nám krov nad ‚lodí‘ datují do let 1568–1569 a část krovu nad ‚vládcovským‘ výklenkem je vymezen rokem 1569.²⁵⁸

²⁵³ Marie MŽYKOVÁ: Grant NPÚ, K ikonologii nástrovní výzdoby Trůnního sálu zámku v Telči, 2004. Výsledky grantu jsou k nedohledání a pravděpodobně ztraceny, stejně jako u dalších grantů Marie Mžýkové. Odborná stať z výsledků grantu vyšla: Marie MŽYKOVÁ: K ikonologii nástrovní výzdoby Trůnního sálu zámku v Telči, Průzkumy Památek XII, 2005.

²⁵⁴ Závorku uvádím z důvodu nečitelnosti nápisu.

²⁵⁵ PROKOP 1904 (pozn. 107), 755.

²⁵⁶ MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254), 158.

²⁵⁷ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 91.

²⁵⁸ BLÁHA/ KYNCL 2008 (pozn. 177).

Strop je geometricky dělen na řadu čtverců a trojúhelníků s mezipoli tvořenými šestiúhelníkovými útvary. V osové linii se nachází pětice na koso položených čtverců s malbami a trofejemi vztahujícími se k lovu. Po stranách této osy se nachází pětice malovaných výjevů z cyklu Herkulových prací. V šestiúhelnících mezi těmito poli se nachází řezby zvířat reálných i mytologických. Na krajích stropu u obvodových zdí jsou trojúhelná pole s malbami puttů držících části zbroje, v lichoběžníkovitých polích mezi nimi se nachází šestice řezeb portrétních medailonů ve vavřínovém okruží.

Rozvržení stropu nám umožňuje několikerý pohled, ať je to hlavní délková dispozice s číselnou symbolikou pěti kosočtverců ve středové ose a dvojicí postraních řad čtverců po pěti se zobrazením Herkulových činů. Do pěti je řazen i počet několikaúhelných polí mezi čtverci s řezbami představujícími nestvůry. Dle Pythagora je pětka dokonalé číslo mikrokosmu, tedy člověka. Na pětku lze pohlížet jako na součet čísla 2 a 3, představujících ženský (2) a mužský (3) prvek, pro pythagorejce je spojení 2 a 3 symbolem svatby a syntézy.²⁵⁹ Dle Honoria z Autun poukazuje spojení čísel 3 a 2 na víru v boží Trojici a na příkaz lásky k Bohu (3) a člověku (2).²⁶⁰ Jedna délková dispozice nám v součtu udá číslo deset, dle pythagorejců je toto číslo vyjádřením celku. Podle Řehoře Velikého a Bedy Ctihodného je desítka znamením dodržování zákona. Součtem tří a sedmi v dekalogu poukazuje, dle Bedy Ctihodného, na lásku k Bohu a k bližnímu. Tři první přikázání jsou vyjádřením vztahu člověka k Bohu, dalších sedm vyjadřuje vztah Boha k lidstvu.²⁶¹ Tento způsob dělení čísla deset nemusí být bez významu pro tento sál, jak jsem již uvedl v hrubém nástinu výzdoby, nachází se zde dvojí rovina pohledu. Sedm polí v ‚lodní‘ části sálu je orientováno pohledově opačně než zbylá tři pole ve ‚vládcovském‘ výklenku. Origenés považoval číslo deset za původ všech čísel, stejně tak Eusebius z Caesareje, který desítku považoval za míru všech pravidel, rozměrů a harmonie. Ve středověku bylo oblíbeným námětem deset panen, pět prozíravých a pět pošetilých. Matouš (25,1-13) je dokonce symbolicky spojuje s obrazem posledního soudu. Tento názor přejímají jak Origenés s Augustinem tak i Isidor ze Sevilly. Panny prozíravé a pošetilé byly taktéž spojovány se ctnostmi a nectnostmi a s desaterem božího přikázání.²⁶²

Okrajová část stropu v ‚hlavní lodi‘ je tvořena řadou trojúhelníků a kosodélníků v celkovém počtu sedmi. Samotné rozvržení tematiky v této části může poodkrýt i geometrickou nesouměrnost polí v samotném počátku místnosti. V jedné řadě se nalézá

²⁵⁹ BECKER 2002 (pozn. 105), 217.

²⁶⁰ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 134), 19.

²⁶¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 134), 22.

²⁶² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 134), 22 sq.

trojice maleb puttů s atributy zbroje, z toho počáteční pole je kosodélné, ostatní jsou tvořena trojúhelníky, v závěru se nalézá další trojúhelník, tudíž třetí s řezbou dravého ptáka na větvi. Mezi trojúhelníky jsou kosodélná pole s řezbami portrétních medailonů, na kterých se střídá mužský a ženský element. Tyto pole jsou celkem tři, avšak čtvrtým kosodélným polem je zobrazení putta se zbrojí. Můžeme zde uvažovat o vzájemné propojenosti těchto polí, které však sami o sobě mají vlastní význam a až v propojenosti vytváří jednotu. Vidíme zde trojici trojúhelníků a čtveřici kosodélníků, s vnitřním významem v podobě jednotlivých vyobrazení v polích. Toto vyobrazení je provázáno v podobě prvního pole, které je spojeno se všemi významy zmíněnými v této linii. Tedy v kosodélném poli se nachází malba s puttem a v závěru se nachází trojúhelník s řezbou v podobě dravého ptáka. Číslo tři je považováno za číslo plnosti a spojeno s věcmi nebeskými, nadpozemskými. Naopak čtyřka je spojena s věcmi pozemskými, ať se jedná o názory Bonaventury s poukazem na čtyři povahy lidských bytostí, či názory antických autorů o čtyřech živlech nebo čtyřech vlastnostech a čtveřici temperamentů.²⁶³ Na číslo tři lze taktéž pohlížet jako na mužský symbol a čtyřku jako symbol ženský.²⁶⁴ Spojením obou čísel vzniká posvátné číslo sedm, též jako *numerus perfectus*. Číslo sedm je mnohokrát zmiňováno v Písmu. Např. v modlitbě Otče náš, přikázal Kristus svým učedníkům přednášet Hospodinu sedm proseb. Beda Ctihodný a Honorius z Autun poukazovali a spojovali tři prosby s věčností a zbývající čtyři s věcmi pozemskými. Honorius dále poukázal v sedmeru proseb na triádu jako *vita contemplativa* a tetrádu jako *vita activa*. Bytostnost člověka byla spojována s duchovním a tělesností, tělesné bytí odpovídá čtyřem elementům, kdežto duchovní se třemi nástroji božské lásky (srdcem, duší a ctnostmi). Toto již odpovídá učení Augustinově, kdy lze plnost člověka vyjádřit číslem sedm, čtyřka symbolizuje tělesnou stránku člověka a trojka duši hledající Boha. V sedmičce lze také podle Bedy Ctihodného a Řehoře Velikého spatřit součet pravé víry v podobě tří teologických ctností a správného konání s podobou čtyř kardinálních ctností. S číslem sedm souvisí také umění v podobě sedmi svobodných umění, definici již vyjádřil Martinus Capella v 5. století. Ten skupinu rozdělil na trivium (gramatika, dialektika a rétorika) a kvadrivium (geometrie, aritmetika, astronomie a musika).²⁶⁵

Druhým možným pohledem je šířková dispozice opět s číslem pět v hlavní části místnosti a s číslem tři v části vladařského výklenku. Jedna rovina je tvořena osou počínající a končící puttem, na něhož navazuje pole s vyobrazením zlořáda, či negativní síly v podobě

²⁶³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 18 sq.

²⁶⁴ BECKER 2002 (pozn. 105), 256.

²⁶⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 20 sq.

bájně či mytologické bestie. V prostřední části se nachází kosočtverec s loveckou trofejí (až na druhé osově pole s vyobrazením Herkula bojujícího s kentaurem). Druhá osová rovina v šířkové dispozici je vždy započata a skončena kosodélným polem s medailonem. Počínající a končící vždy s odlišným lidským elementem (mužským počínaje - ženským konče a naopak), dále je dvojice čtverců s činy Herkulovými, prostředním polem je mnohoúhelné pole (šestiúhelné) s šišticí.

Mžuková ve své práci poukazuje na dvojí způsob zobrazení (řezba, malba) a dává toto do hlubšího významu. Pozitivní elementy v podobě Herkula a puttů s atributy jsou malovány, kdežto zlořádi a medailony jsou v řezbě. Tento rozdíl v materiálu přičítá i dobovému názoru na paragone, řezba jako sochařská tvorba je smyslovější a tedy méně dokonalou. Na rozdíl od malířství, které je projevem duchovnějši formy.²⁶⁶

Ve vladařském výklenku je počet polí v ose omezen na tři, vždy počínaje a konče buďto zobrazením Herkula nebo zlořáda.

K symbolice je třeba uvést samotný střed stropu představující kosočtverečné pole s dvojicí řezeb sfing kolem vavřínu s loveckou trofejí paroží.[130] Pole je vymalováno v podobě modrého oblačného nebe se sedící bohyní Artemidou na oblaku, před ní je zobrazen jelen, možná právě ten, který byl lovcovou trofejí. Tyto sfingy umístěné ve středové ose jsou pomyslnými strážci zde zobrazeného a svému tvůrci vyjeveného tajemství.

Jak jsem již v textu zmínil, hlavním nositelem obrazové části je cyklus Herkulových prací. Na osobu Herkula lze pohlížet jako na zosobnění tělesné síly a odvahy. Jeho dvanáct úkolů, které vykonával jako pokání za zabití svých vlastních dětí, vyjadřuje triumf nad zlem. Dle mytologie byl Herkules synem smrtelné ženy Alkmény a nejvyššího boha Dia. Poté co Herkules v záchvatu šílenství, uvaleném jeho nevlastní matkou Hérrou, zabil své děti, odebral se do delfské věštírny, aby vyslechl věštbu, která má tento hřích odčinit. Sibyla mu vyjevila, že má po dvanáct let sloužit tíreenskému králi Eurystheovi. Tato služba smrtelníkovi měla být trestem bohu, který urazil samotné Olympany. Kánon dvanácti úkolů se nejpravděpodobněji ustanovil již v helénském období. K jednotlivým úkolům patřily: zabít Nemejského lva, zabít Lernskou hydru, chytit Kerynejskou laň (Arkadský jelen), chytit Erymantského kance, vyčistit Augiášovy chlévy, zahnat Stymfalské ptáky, přivést Krétského býka, přihnát Diomédivy lidožravé koně, přinést pás královny Amazonek Hippolyty, přihnát dobytek obra Géryona, přinést tři zlatá jablka Hesperidek, přivést trojhlavého psa Kerbera.²⁶⁷ Máme zde výčet všech dvanácti úkolů, které Herkules vykonal, k této sérii dvanácti bývá nejčastěji

²⁶⁶ MŽUKOVÁ 2005 (pozn. 254), 158.

²⁶⁷ HALL 1991 (pozn. 76), 152–159.

přiřazena třináctá scéna s Herkulem odpočívajícím po splnění úkolů. Samozřejmě mimo těchto dvanáct úkolů pro Eurysthea vykonal Herkules řadu dalších hrdinských činů, o některých se obšírněji zmíním v souvislosti se samotnou výzdobou. Jak vyplívá z popisu, máme zde vymalováno deset polí ve dvou řadách po pěti a jedno pole s řezbou zachycující Herkula. Počet deseti, zde zobrazených scén je podřízen grafickým cyklem, který posloužil jako inspirace. Tento grafický cyklus vytvořil Cornelis Cort.²⁶⁸ Skládá se z deseti grafických listů s náměty: Herkules bojující s kentaury, Herkules a Nemejský lev, Herkules s Kerberem, Herkules bojující s hadem Ládónem, Herkules bojující s Lernskou hydrou, Herkules s krétským býkem, Herkules a Diomédy koně, Herkules bojující s Geryonem, Herkules zápasící s Antaiem, Herkules a obr Atlas.

Celý cyklus vznikl dle malířského díla Franse Florise a byl vydán roku 1563 u H. Cocka.²⁶⁹ Existuje také edice vydaná Hubertem Goltziem. Jednotlivé listy jsou rozděleny podle čísel.

K předloham Cornelise Corta, které posloužily za vzor pro výzdobu tohoto sálu je potřeba upozornit na cyklus Herkulových prací od francouzského rytce Charlese Davida (c. 1595–c. 1631). Pro jeho cyklus posloužilo jako vzor dílo Cortovo, jeho grafiky jsou zrcadlově obráceny a latinské příписy jsou obohaceny o francouzský překlad. Tento cyklus posloužil za předlohu pro soudní palác v Toulouse a Mžyková dává jeden list do souvislosti s obrazem Herkula s trojhlavým psem Kerberem. Figury Herkula a Kerbera jsou oproti Cortově grafice zrcadlově obráceny a dle Mžykové použity z listu Charlese Davida, kdežto ležící figura pod Herkulem je totožná s listem Cortovým. Tato myšlenka je vzhledem ke vzniku listů Davidových, datovaných do dvacátých let 17. století a samotného vzniku výzdoby k roku 1570, nemyslitelná a musí mít tedy jiné vysvětlení.

Prvním listem z celé série je boj Herkula s kentaury u svatební hostiny, dle příписu na listě se jedná o známou scénu, kdy Herkules porazil kentaury na svatbě Hippodamie. Známeji je tato scéna uváděna jako boj Kentaurů s Lapithy. Na listě ve spodní části čteme latinský příпис:

²⁶⁸ MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254). Cornelis Cort (1533 Hoorn–zemřel před 22. dubnem 1578 v Římě), pracoval v Antverpách u vydavatele Hieronyma Cocka. Roku 1565 Cort odcestoval do Itálie, kde pracoval v Benátkách a v Římě. *The Dictionary of Art*, (ed.) Jane TURNER, band 7, 1996, 899 sq. (autor slovníkového hesla Timothy RIGGS). Timothy Riggs uvádí deset grafických listů Herkulových prací dle Franse Florise jako práci z roku 1565.

²⁶⁹ Hieronymus (Wellens) Cock (1510–1570), byl Antverpský grafik, nakladatel a obchodník. Roku 1546 byl přijat Antverpskou Guildou Sv. Lukáše. Před rokem 1550 pravděpodobně podnikl cestu do Říma. *The Dictionary of Art*, sv. 7, (ed.) Jane TURNER, autor hesla Timothy RIGGS, 499 sq.

PIRITHOO PVLGRAM HIPPODAMEN AVFERRE VOLENTES

STERNIT CENTAVROS HERCVLES ACRE GENVS

(Kentaurovi se rozhodli krást na svatbě Hippodamie z Pirithu, Herkules je porazil)

Na listě najdeme přípis F. Floris inventor H. cock excudebat 1563

V samotné výzdobě stropu této předlohy nebylo použito. Výjev však můžeme ztotožnit s řezbou Herkula bojujícího s kentaurem [132] v druhém kosočtverečném poli v hlavní ose stropu. Samotné zobrazení však vychází z jiné předlohy, konkrétně z listu Hanse Vredemana de Vries. Herkules bojující s kentaurem je umístěn v oválu obklopeném groteskní kompozicí. Tento list pochází z cyklu šestnácti groteskových kompozic, vydaných pod souhrnám názvem *Grottesco: in diverse manieren Zeer Chierlijck bequāem en oirboorlijc voor Schilders, Glaesschrijuers, Beeldsnijders En al die de Chierlijcke ornamenten der Antigen beminnen, ghemackt bij Iohans Vredeman Vries, wth ghegheüen düer Geraert de Ieüde*, doba vzniku cyklu je vymezena lety 1565–1571. Rytci byli bratři van Doetecum²⁷⁰ a vydavatelem Gerard de Jode.²⁷¹ [133]

Na druhém grafickém listě se nachází scéna Herkula bojujícího se lvem, z toho dva lvi leží již mrtvi. List zachycuje scénu prvního úkolu pro krále Eurysthea. Lev, který měl nezranitelnou kůži, děsil město Nemea. Herkules musel lva pro jeho nezranitelnost zardousit. Na listě se nachází přípis:

CAEDITVR HERCVLEIS MOLES NEMEAEEA LACERTIS

ARVAQUE SVNT PRECIBVS TVTA MOLORCHE TVIS

(Nemeiské monstrum je zabyto Herkulovýmá rukama a u vaší žádosti, Molorochusi, pole jsou zachráněna)

Přípis 2 FFloris inventor H. Cock exc.

²⁷⁰ Bratři Jan (Johannes) (1554–c. 1600) a Lucas (1554–1584) Doetechum, pracovali pro antverpské nakladatele Hieronyma Cocka a později Gerarda de Jode. *The Dictionary of Art*, sv. 9, (ed.) Jane TURNER, autor hesla Timothy RIGGS, 64.

²⁷¹ Gerd LUIJTEN (ed.): *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Vredeman de Vries Part I*, Rotterdam 1997, 215 sqq.

Z grafického listu vychází scéna nacházející se ve ‚vládcovském výklenku.‘ Zde je potřeba upozornit na nechronologické zobrazení ve výzdobě, na scény nelze pohlížet jako na ucelenou řadu po sobě jdoucích událostí. Samotné grafické zobrazení nepojímá Herkulovy činy v dané posloupnosti a výzdoba sálu je v tomto znásobena a částečně ještě obohacena. Z toho jednoznačně vyplívá osobní přispění Zachariášovo jakožto inventora, který se možná přidržoval jiného zdroje či myšlenky v uspořádání jednotlivých scén ve výzdobě tohoto sálu.

Oproti grafice je scéna omezena pouze na samotný boj se lvem, celá scéna je vsazena do oblačného nadčasového prostoru. Drobné změny od předlohy, jako změna umístění Herkulovy nohy na mrtvém lvu a vypuštění druhého mrtvého zvířete jsou zapříčiněny odlišností formátu. Celá scéna je ohraničena malovaným rámem z vejcovce, který však dějová scéna záměrně porušuje a přesahuje tak ze svého imaginativního prostředí do reálného prostředí kolem sebe. Toto je signifikantní pro všechny malby v tomto sále.

Na třetím listě se nachází Herkules s trojhlavým psem Kerberem, hlídačem podsvětní říše. Dle mytologie se jednalo o poslední úkol pro Eurysthea, kdy měl králi přivést tohoto strážce podsvětí. Na listě Herkules drží psa za řetěz, připraven ho udeřit kyjem, pod nohama má ležící figuru. V pozadí je viditelný vstup do podsvětí, z něhož vychází dvě figury, mužská a ženská. Evidentně jsou zde zachyceny dvě dějové linie, v jedné je samotný příběh o chycení Kerbera, na straně druhé příběh o Alkestidě, která jakožto příklad manželské lásky souhlasila, že zemře místo svého manžela, krále Adméta. Když byla odváděna do podsvětí, šel Herkules za ní a po souboji s bohem smrti ji opět vyvedl zpět na zem.²⁷² V přípise čteme:

FATA PHERAECIADAE MISERANS VXORE REDEMPTA
ABSTVLIT ALCESTEN CERBERE SAEVE TIBI

(Zachránil manželku Phereova syna, z lítosti jejího manžela, ukradl Alcestis z jeho spárů, krutý Cerbere)

Na přípisu F. Floris inventor H. Cock excvdebat 3

Scéna v nástrovní výzdobě se nachází před scénou s Nemejským lvem, potažmo touto scénou počíná výzdoba v ‚lodní‘ části sálu.

Herkulova figura s trojhlavým Kerberem je oproti předloze zrcadlově obrácena. Pouze figura ležícího muže je s předlohou totožně orientována, doplněna je o významné gesto, jímž

²⁷² HALL 1991 (pozn. 76), 157.

poukazuje na trojhlavého psa. To může být i důvod otočení hlavního děje, zdůraznění poukazujícího gesta, které se na listě nenachází.

Čtvrtý list obsahuje scénu z jedenáctého úkolu, kdy měl Herkules donést tři zlatá jablka Hesperidek. Jabloň rostla v zahradě střežené drakem Ládónem, zahrada se nacházela na západě na svazích pohoří Atlas. Na listě v prvním plánu vidíme Herkula v boji s Ládónem, v druhém plánu v zahradě trhá jablka ze stromu. V přípisu čteme:

TRVNCATVM HESPERIDES ETIAM FLEVERE DRACONEM
RAPTA QVOD EX HORTIS AVREA POMA FORENT

(Dokonce i Hesperidky plakaly nad mrtvým drakem, protože jablka byla ze zahrady ukradena)

Přípis francisce floris inventor H. Cock excude 4

V sále se výjev nachází vedle výjevu s Kerberem, je protějškem.

Malíř zde opět vypočetl pouze hlavní část děje, samotný boj s Ládónem. Dokonce si povšimneme doslovného přepisu drapérie na lví kůži.

Pátý list zobrazuje druhý Herkulův úkol, zabití Lernské hydry. Tato vícehlavá příšera ničila okolí Lery poblíž Argu. Při setnutí jedné hlavy jí na místě narostli hlavy dvě, proto mu při tomto úkolu pomáhal Iolaos, který sťaté místo ihned pátil pochodní. V pozadí jsou zobrazeny hradby s branou, z níž vystupuje velká řada krabů. Na přípise:

INDEFESSA GERENS REDIVIVIS BELLA COLVBRIS
ARGOLIS AD LERNAE TVNDITVR HYDRA VADVM

(Vést neúnavný boj, jako hadi, stále živá Hydra je přemožena vodou z Lery v Argu)

Přípis francisce floris inventor h. cock excu 5

V nástrovní výzdobě se obraz nachází před Bojem s Kerberem.

Scéna má krásnou barevnost, zde doplněnou o červeň Iolaova šatu. Od předlohy se obraz téměř neliší.

Šestý list zobrazuje scénu, kdy Herkules přemáhá býka, mohlo by se jednat o sedmý úkol, kdy měl Herkules přivést divokého krétského býka. Takto scénu ve výzdobě sálu identifikuje Mžyková. Jak je však patrné z přípisu, jedná se o scénu zápasu s Achelóem. Déianeira měla dva nápadníky, Herkula a říčního boha Achelóna, při souboji o její přízeň se Achelóos proměňoval v hada a v býka. Herkules Achelóna přemohl a v souboji mu ulomil jeden z rohů, ten pak bývá někdy zobrazen v pozadí, jak jej drží nymfy jako roh hojnosti.²⁷³ V prvním plánu je zachycen Herkules právě přemoživší býka, v druhém plánu jsou tři postavy s rohem hojnosti, před obrůstající zříceninou hradeb. Na přípise:

MVTILAT INDEFESSVM ACHELOVM DIVITE CORNV
CAVSSA TRVCIS PVGNAE DEIANIRA FVIT

(Jeho pláč bez ceného rohu od neúnavného Achelouse, Deianeira byla příčinou jejich hořkého boje)

F. FLORIS INVE H. Cock excu 6

V nástropní výzdobě se obraz nachází vedle boje s hydrou, nad bojem s Ládónem. Zde máme tedy možnou ukázkou scénické posloupnosti dle předloh.

Oproti předloze je obraz zjednodušen v dráperii a doplněn o Herkulovu napřaženou paži s kyjem.

Sedmý grafický list zachycuje osmý úkol. Herkules měl přivést stádo lidožravých klisen patřící králi Diomédovy. Herkules se stáda zmocnil a při boji s králem Diomédem a jeho lidmi král padl, Herkules jeho mrtvé tělo použil jako potravu pro klisny, které poté zkrotly. V prvním plánu je zachycena scéna s mrtvým králem, jehož tělo požívá dvojice klisen, Herkules stojí nad jeho mrtvolou. Do děje je zakomponován i příběh o Kakovi, jenž je líčen Liviem v založení Říma, Vergiliem v Aeneidě a Ovidiem v Kalendáři. Herkules při návratu s Géryonovým stádem překračoval řeku Tiberu a ulehk ke spánku. Obr Kakus, římský bůh, v noci ukradl několik kusů dobytka a pozpátku, pro zmatení stop, je táhl do své blízké jeskyně. Dobytek se prozradil bučením a Herkules Kaka zabil a stádo zachoval celé.²⁷⁴ Tato událost je zaznamenána v druhém plánu obrazu. V přípisu čteme:

²⁷³ HALL 1991 (pozn. 76), 158.

²⁷⁴ HALL 1991 (pozn. 76), 158.

RAPTOREM TRVNCA T CACON IPSUMQUE TYRANNVM
HOSPITIBVS PASTIS DAT DIOMEDEN EQVIS

(Cacus hlavním zlodějem a tyran Diomedes dáván jako krmivo klisnám svými hosty)

Přípis 7 H. Cock excudebat francisce floris inventor

Tato scéna se na stropě sálu nenachází.

Na osmém grafickém listě se nachází desátý úkol. Herkules měl dovést stádo Géryonovo, ten byl lidskou zrůdou s třemi těly a jedním párem nohou. Své stádo choval na dalekém ostrově na západě a střežil jej obr a dvouhlavý pes. Herkules postupně zabil psa, obra a nakonec i Géryona a stádo přihnal Eurystheovi. V prvním plánu se nachází několik figur, z nichž rozpoznáme Géryona, dvouhlavého psa a poté trojice figur útočící na trojtělného Géryona. V pozadí se nachází samotný hon stáda a opevněné město. Na přípise:

STERNITVR ARCAS APER PROCVL ARMENTOQUE OPVLENTO
CEDITVB ABDVCTO GERYON ORE TRIPLEX

(Arkadský kanec je poražen a tříhlavý Geryon zavražděn a jeho bohatá stáda odvečena daleko pryč)

Přípis Franciscus floris inventor H Cock ex. 8

Scéna se ve výzdobě nachází v pomyslné posloupnosti nad bojem s hydrou.

Oproti předloze má malba řadu změn, samotná figura Herkula je zdůrazněna lví kůží a pozměněn je i její postoj. Ponechán je počet figur, které na Géryona útočí, když jedna se opticky ztrácí, zachován je tak symbolický význam měděného džbánu (o tomto později). Z dvouhlavého Géryonova psa s vlastní symbolikou je na malbě ponechána jen jedna hlava, zbytek jeho těla je zakryt mrakem. Géryon je v malbě doplněn o poukazující gesto, které se na listě nenachází, v kontextu výzdoby poukazuje na protějškovou malbu Herkula s Atlasem.

Další, devátý grafický list zachycuje scénu, která je rozvinutím příběhu o třech jablkách hesperidek. Jedná se o souboj Herkula s Antaiem, při zpáteční cestě od Hesperidek musel Herkules vykonat souboj s obrem Antaiem, který byl nepřemožitelný, dokud se jakoukoli částí těla dotýkal země, z které čerpal sílu. Herkules jej vyzdvihl do výše a rdousil

tak dlouho, dokud nezemřel. O tomto ději nás informuje Apollodóros nebo Diodóros Sicilský.²⁷⁵ V přípise čteme:

DEFICIT HIC PVGNAX ANTAEVS IN AERE VICTVS
NVLLAQUE SVBLATO TERRA FEREBAT OPEM

(Bojovný Antaeus podlehl, přemožený ve vzduchu, nic mu nepomůže, zvednutý nad zem)

Přípis FF. Inventor H. cock excu. 9

Ve výzdobě sálu se scéna nachází opět ve ‚vládcovském‘ výklenku vedle scény s Nemejským lvem. Zde se nám potvrzuje scénické uspořádání dle osobního záměru inventora, které se projevuje i v následujících scénách.

Největším rozdílem oproti předloze je zde podoba Herkulova, můžeme se domnívat, že je zde zachycena samotná podoba Zachariáše.

Desátým grafickým listem je scéna Herkula s Atlassem, kdy Herkules podpírá nebeskou sféru. Tento příběh je součástí úkolu donést tři zlatá jablka ze zahrad Hesperidek. S tímto úkolem jsme se setkali ve scéně, kdy Herkules zabíjí strážce této zahrady, draka Ládóna a sám v zahradě trhá jablka. Tato část příběhu hovoří o tom, že Herkules na čas převzal Atlasovo břímě, aby mu obr donesl jablka. Na samotném listě vidíme sedícího Herkula podpírajícího nebeskou sféru a Atlase přibíjejícího na ní spadlé hvězdy. V pozadí se nachází dav lidí, který zděšeně prchá. Tato scéna bývá od 16. století vnímána jako alegorie astronomie, dle antických mytografů učil Atlas Herkula astronomii a nesení nebeské sféry je symbolem závažnosti těchto znalostí.²⁷⁶ V přípise čteme:

PONDERE QVOD VICTVS SVDARET OLYMPIFER ATLAS
HERCVLES ASTRIFEROS SVSTINET IPSE PÓLOS

(Protože byl Atlas zpocený, překonaný vahou Olympu, Herkules sám vzal na svá ramena hvězdnou oblohu)

Přípis Franciscus floris Inventor H. Cock excude 10

²⁷⁵ HALL 1991 (pozn. 76), 156.

²⁷⁶ HALL 1991 (pozn. 76), 155.

Ve výzdobě sálu se scéna nachází vedle zápasu s Geriónem a před zápasem s Achelóem. V Herkulově podobě opět spatřujeme rysy samotného Zachariáše, stejná podoba se nachází jak v předchozí scéně, tak například v podobě Diově s malým Alkeidésem.

Doposud jsme pracovali se zjištěnými předlohami a jejím grafickým cyklem. Nyní se podíváme na dvě malby, které nemají předlohu ve zmiňovaném cyklu, ale jsou součástí obecného a širšího mytologického pojetí Herkulových prací.

Jedná se o dvě malby ve ‚vládcovském‘ výklenku, v její zadní okosené části. V pravém rohu, při pohledu od vchodu, se nachází scéna s malým Herkulem, tedy s Alkeidésem. Mužská figura je zahalená ve zlaceném plášti s rouškou vlající ve vzduchu. Sedí na oblaku, u nohou se nachází orel, symbol její majestátnosti. Jedná se o nejvyššího boha Dia, na klíně mu sedí malý chlapec, který v ručce svírá zkrouceného hada. Máme zde zachycenou situaci, kdy malý Alkeidés poprvé čelil útoku žárlivé Héry, za nevěru svého manžela Dia, který zde vystupuje jako chlapcův ochránce. Jak jsem zmínil dříve, v podobě Diově spatřujeme rysy fundátorovi.

Na protější straně se pravděpodobně nachází scéna lovu Erymantského kance.[134] Zvíře děsilo obyvatele v okolí hory Erymanthu, mělo být chyceno živé a dovedeno ke králi Eurystheovy, jednalo se o čtvrtý úkol pro tohoto krále. Jistou podobnost shledáme na grafickém listě, který posloužil jako předloha pro scénu s Geryónem. V pozadí listu se nachází výjev chytání kance, Herkules je zachycen ve stejném postoji a k opětovnému použití této předlohy nejvíce svědčí totožně zpracovávaná draperie na lví kůži.
[135]

Otázku možného výkladu zobrazeného cyklu Herkulových prací nám nejvíce ozřejmují přípisy na grafických listech a poté také vznik samotných maleb, které byly zdrojem pro grafika. Samotný cyklus deseti maleb od Franse Florise vznikl na objednávku obchodníka Nicolase Jongelincka kolem roku 1555. Pro samotnou ikonografii maleb bylo použito traktátu Albricuse Philosophuse *De imaginibus deorum*, pocházejícího z 12. století a ve století šestnáctém nově vydaného.²⁷⁷ Nejprůkazněji to dokládají detaily zmiňované v textu a přenesené do malby, v boji s Geryónem je bit bronzovou vázou, či Atlase přibíjejícího spadlé hvězdy na nebeskou klenbu. Albricus přiřazuje každému výjevu zvláštní symbolický význam. V první scéně, kdy Herkules bojuje s Kentaury Albricus vidí symbol vítězství ducha

²⁷⁷ Manfréd SELLINK: Cornelis Cort, kat. výstavy 13.3–1.5. 1994 v Museum Boymans von Beuningen Rotterdam, 91.

nad tělem, vítězství duševní ctnosti (*virtus animi*) nad tělesnou žádostivostí, která mění člověka ve zvíře. V obraze boje s Nemejským lvem spatřuje symbol duševní síly (*fortitudo animi*), kterou nepřesahuje žádná fyzická. Třetí scéna s trojhlavým Kerberem symbolizuje rozum a statečnost (*ratio et virtus animi*) porážející všechny touhy a pozemské hříchy. Obzvláště hřích žravosti, který je dán do souvislosti se třemi hlavami Cerbera. Pouta ctností chrání od podsvětí, kam by duše pro své nedostatky přišla (*ex infirmitate animi*). Čtvrtý obraz s drakem Ládónem symbolizuje představu, že plody pravdy mohou být utrženy pouze po přemožení zla. Pátý obraz s Hydrou udává Albricus do souvislosti s latinským výrazem pro vodu *hydor* a způsobem jakým byla přemožena. V doslovném významu by mohl tento symbol vyznít takto: ‚chceš-li se zbavit jezera, zapal jeho břehy.‘ Pro šestý obraz se soubojem s říčním bohem Achelóem, přichystal Albricus podobnou symbolickou hříčku, Herkula vnímá jako toho kdo zabránil rozvodnění řeky a přispěl tak k hojnosti a úrodnosti v jejím okolí. Ve scéně s Geryónem, kdy Cacus odváděl získané stádo do jeskyně, je tato postava vnímána jako zlo a jeho potrestání a znovunabytí ukradených kusů je dáno do souvislosti vítězství ctnosti nad zlem a obnovením svých statků. Osmým obrazem je vnímán stejný grafický list, kdy bylo tělo krále Dioméda vhozeno jako potrava klisnám. Symbolický význam je uveden, jako osud tyрана, který je vždy určen jeho hosty, ctnost (*virtus*) poráží hřích. Devátým obrazem je Antaeus jako symbol touhy (*libido*), která pochází ze země a je podnícena hmatovým (haptickým) vjemem, ctnost je přesto silnější, neboť mysl (*mens*) dokáže popřít hmatový vjem. V desátém obraze Herkules zabíjí kance a na svých ramenou je nese do města, protože volské spřežení se nepohne. Jedná se o grafický list s Geryonem. Tento děj je přirovnán k aluzi ctnosti (*virtus animi*), která je silnější než cokoli jiného. V jedenácté scéně Herkules zabíjí dvouhlavého Géryonova psa, jehož dvě hlavy symbolizují královu sílu na zemi i na moři. Na dvanáctém obraze je Atlas zachycen s kladivem, jak na nebeskou klenbu přiděluje spadlé hvězdy, Herkules klenbu drží na svých ramenou. Oba zde vystupují jako znalí astrologové.²⁷⁸

Jak jsme si nyní ukázali a jak je patrné z grafických přípisů, celý cyklus se dá pojmout jako alegorie na vítězství ctnosti nad hříchem a zlem.

Traktát Albricuse Philosophuse vlastnil rod Rožmberků a je uveden Václavem Břežanem v katalogu Rožmberské knihovny, na foliu 1401. Břežan traktát uvádí v trochu odlišném názvu *De Deorum imaginibus liber*. Břežan Albricuse uvádí ve svém katalogu dvakrát, a to na f. 600, kde uvádí titul pod názvem *Libellus de Deorum Imaginibus vide*

²⁷⁸ Carl van de VELDE: The Labours of Herkules, a Lost Series of Paintings by Frans Floris, The Burlington Magazine, Vol. 107, No. 744, 1965, 114–123.

Fenestell. Titul byl také ve vlastnictví cisterciáckého kláštera ve Žďáře nad Sázavou.²⁷⁹ České prostředí bylo tedy seznámeno i s primárním ikonografickým zdrojem celého cyklu maleb Franse Florise.

Grafický cyklus Cornelise Corta posloužil vícero jako umělecká předloha, roku 1567 byl v dílně Michiela De Bos vytvořen cyklus deseti tapisérií pro Alberta V. vévodu Bavorského. Cyklus tapisérií se dnes nachází v Mnichovském Residenzmuseum.²⁸⁰ Další výzdoba jednoznačně inspirovaná stejným cyklem Herkulových prací pochází z pozdější doby, až z roku 1691, je však potřeba ji zde zmínit pro účel jejího použití. Jedná se o nástropní řezbářskou výzdobu Herkulova salonu v soudním paláci v Toulouse. Strop je bohatě vyzdoben řezbami a jednotlivé scény tvoří jeho kazetování. Jedná se o devět polí, z toho na jednom z polí je zachycen malý Herkules, jak v kolébce rdousí hady, zbylých osm kazet vychází z grafického cyklu Herkulových prací od rytce Charlese Davida, který se inspiroval cyklem svého předchůdce. Na stropě je totožný výběr scén jako v telčském sále, v Telči je pouze cyklus obohacen o scénu s kancem.

Telčský sál se touto výzdobou a zvolením ikonografického programu přihlásil k vlivům západní vlámské a holandské renesance. Ať je to v podobě původního myšlenkového zdroje v traktátu Albricuse Philosophuse *De imaginibus deorum*, jím inspirované malby Franse Florise pro Antverpského obchodníka Nicolaase Jongelincka a samotný inspirační zdroj pro telčské malby, grafický cyklus Cornelise Corta, dle Florisových maleb. V neposlední řadě od stejného inspiračního zdroje pochází cyklus tapisérií pro Alberta V. vévodu Bavorského. Od samotného vzniku Florisových maleb do vzniku výzdoby Mramorového sálu uplynulo pouhých patnáct let. Opět se zde setkáváme s uměleckou inovací samotného Zachariáše. Přibližně za sto dvacet let posloužil grafický cyklus (v podobě grafik Charlese Davida) za inspiraci při výzdobě Herkulova sálu v soudním paláci v Toulouse.

Nyní se zaměříme na další část výzdoby, která v kontextu k předchozím malbám představuje jejich protějšek. Jedná se o řezby monster a mytologických oblud v polích mezi deskami s obrazy Herkulových prací. Jejich počet je stejný, dohromady deset ve dvou řadách po pěti, mohou mít tudíž vztah a přidružovat se vždy k jedné z maleb. Popis začnu tentokráte od vchodu do místnosti. Přímo nad vchodem se nachází řezba slona nesoucího kupolovitou

²⁷⁹ Bohumír LIFKA: *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Žďáře nad Sázavou*, Brno 1964.

²⁸⁰ VELDE 1965 (pozn. 279), 121.

stavbu s křížem na vrcholu. Tato řezba vychází z grafického listu vytvořeného dle předlohy Hanse Vredemana de Vries, rytci byli bratři Lucas a Jean Doetecum a vydán byl u Gérarda de Jode v Antverpách.²⁸¹ List pochází z groteskového cyklu *Grottesco: in diversche manieren...*, z kterého zde bylo použito již jiného listu.²⁸² Slon je veskrze vnímán jako pozitivní symbol, mezi jeho vlastnosti patří poslušnost, odpovědnost, poctivost, rozvaha, cudnost, slušnost, jeho inteligence se dle Plinia nejvíce přibližuje člověku. Slon nenávidí draka (hada), což je v křesťanské kultuře vnímáno jako nepřítelství Krista a ďábla. Ve středověku i novověku byl slon zobrazován jako „nosič“ kazatelen, obelisků či biskupských křesel. Slon taktéž zosobňuje ctnosti jako čistotu, zbožnost, víru či zdrženlivost.²⁸³ Protějškem v pravé části stropu je velbloud (dromedár) nesoucí taktéž kupolovitou stavbu. Jeho předlouhou byl totožný grafický list. Velbloud je v křesťanském umění vnímán jako nákladní zvíře a obrazem pokory a poslušnosti, v negativním významu je symbolem zlosti, lenosti a omezenosti.²⁸⁴ Augustinus prohlásil velblouda, jakožto symbol trpělivosti a pokory, za vzor životem zkoušeného a břemeny obtíženého křesťana. Ve výzdobě florentské kupole použil Vasari velblouda jako symbol smrtelného hříchu zahálky, na některých zobrazeních apokalyptického draka je jedna z jeho hlav zastoupena velbloudí, zosobňující hněv.²⁸⁵ V dalším poli na levé straně, navazující na pole se slonem, se nachází řezba hráče na violu, [136] jehož trup se mění v hadí tělo s dvojicí pařátů, ze zadní části hadovitého těla trčí lidské nohy.²⁸⁶ Inspiračním zdrojem zde byl list z cyklu *Veelderhande cierlijcke Compartementen profitelijck voor schilders goutsmeden beeldtsnijders ende ander constenaren*, vydaného Hansem I. Liefrinckem v Antverpách roku 1564. Jednotlivé listy vznikly podle návrhů Jacquese Florise a rytcem byl Harmen Jansz. Muller. [137] Obdobného hráče na loutnu použil taktéž Hans Vredeman de Vries na grafickém listě *Aegua laus est a laudatis laudari, et ab improbo improbar.*²⁸⁷ [138]

²⁸¹ MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254), 163.

²⁸² LUIJTEN 1997 (pozn. 272), 215 sqq. První list, který byl ve výzdobě použit představoval Herkula zápasícího s kentaurem.

²⁸³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 134), 157 sq.

²⁸⁴ BECKER 2002 (pozn. 105), 318.

²⁸⁵ HEINZ MOHR 1999 (pozn. 69), 291.

²⁸⁶ Mžyková (pozn. 254) identifikovala předlohu v díle Abrahama Ortelia, v mapovém listě Severního Atlantiku (*Septentrionalium Regionum Descrip.*), který je součástí mapového atlasu *Theatrum Orbis Terrarum*. Ten byl poprvé vydán 20. května 1570 v Antverpách a obsahoval 53 map. Oproti předloze je řezba zrcadlově obrácená a doplněná o lidské nohy vyčnívající zpod hadího těla. Určení mapy Severního Atlantiku jako zdroj předlohy je v tomto případě mylné a právě listy z grafického cyklu *Veelderhande cierlijcke Compartementen...* sloužily za předlohy pro Ortelia. Toto nám dokládá ještě list zobrazující turecké impérium, kde je použito kartuše z díla Mullerova.

²⁸⁷ List byl vydán u Hieronyma Cocka, rytci byly bratři Johanes a Lucas Doetechum a pochází z cyklu čtyř listů bez titulního a datuje se do let 1564–1565. Gerd LUIJTEN 1997 (pozn. 273), 157 sqq.

Protějškem je zde opět hadovitá mořská obluda, na níž jede nahá ženská figura s rozevlátou drapérií.[139] Předlohou zde byl opět list vycházející z cyklu *Veelderhande cierlijcke Compartementen...*[140] Mžýková předpokládá, že hráč na violu představuje židovského šumaře a ženská figura povětrnou ženu, symbol prostituce a prodejnosti.

Na dalších dvou polích se nachází dvojice shodných čtyřnohých okřídlených draků s šupinatým tělem. Tito draci vychází ze stejného listu jako slon a velbloud nad vstupem do sálu. Plinius postavil proti sobě draka a slona jako úhlavní nepřátele (O přírodě 8,14). Ve Starém Zákoně je drak někdy ztotožňován s hadem či satanem, hebrejsky je nazýván Tan a Tannín. Tan žije na poušti, u Ezechiela (29,3) je k draku pro svou bezbožnost přirovnán Egypt. Tannín je spojen s Livjátanem (Ž 74,14; Iz 27,1), má podobu okřídleného draka a žije ve vodě, přirovnán je k Asýrii, Babylonu či také Egyptu. Z otevřené tlamy livjátana vysvobozuje Kristus své prarodiče.²⁸⁸

V další řadě se nachází dvojice mořských býků, nebo krav (*vacca maris*),[141] jedná se o zlostné zvíře, které po deseti měsících rodí jedno živé mládě. Dožívá se 140 let, její hlava je kravská a tělo rybí.²⁸⁹ Zvíře v levé části stropu má pod kravskými nohama rybu, protějšková mořská kráva v pravé části stropu má kolem nohou obtočeného hada. Poslední dvojici tvoří okřídlení mořští draci s párem lvích tlap, hadím tělem a mohutným zobanem. V levé části stropu se jedná o samici s prsy na hrudi, pravou část zastupuje samec. Předlohami zde byly listy pocházející opět z cyklu *Veelderhande cierlijcke Compartementen...*[142] V tomto cyklu se taktéž nachází inspirační zdroj pro dvojici sfing umístěných ve středové ose u trofejního paroží.[131]

Dále se musíme zaměřit na výzdobu krajní části stropu, která je tvořena malbami puttů a řezbami medailonů. Symbolikou tvarů a čísel jsem se zmiňoval v úvodu kapitoly. Na prvním poli v levé části nad vchodem se nachází malba dvojice puttů nesoucí kyrys nebo lehkou brigantinu. V následném poli se nachází řezba portrétního medailonu ženské figury ve vavřínovém věnci. Další pole obsahuje malbu putta se štítem. Následuje pole s řezbou mužského portrétního medailonu ve vavřínovém věnci,[143] tento medailon identifikuje Mžýková²⁹⁰ s vyobrazením v knize *Ein fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein* od Heinricha Vogtherra,[145] vydané Christianem Müllerem roku 1572 ve Strasburgu. Na titulním listě tohoto vydání se nachází dvojice medailonů s vyobrazením Heinricha Vogtherra st. a jeho syna. V obou případech je medailon doplněn rokem 1537. To že pouze tato řezba je předlohou identifikovatelná v tomto díle a samotné zadatování místnosti do

²⁸⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 184.

²⁸⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 179.

²⁹⁰ MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254), 155.

roku 1570 nasvědčuje tomu, že zde mohlo být použito jiného zdroje, který měl v této konkrétní řezbě společného jmenovatele. Tímto zdrojem by mohla být samotná kniha ve svém původním vydání z roku 1537 ve Strasburgu.²⁹¹ Vzorem mohou být grafické listy Virgila Solise, jedná se o listy obdélného formátu zachycující portrétní medailony skutečných či fiktivních postav. Na jednom takovémto listě s šesticí byst se setkáme s totožnou figurou, kterou najdeme ve Vogtherrově knize a na stropě sálu. Figura je označena jako S. WAS.[144] Z tohoto listu najdeme ve Vogtherrově knize více společných vzorů.

Dalším polem ve výzdobě je malba putta nesoucího helmici s chocholem. Následné pole nese ve výzdobě medailon s ženským profilem. Posledním polem v této řadě je řezba dravého ptáka sedícího s rozpřaženými křídly na větvi, řezba je vsazena do trojúhelného pole vymalovaného stejně jako pole s putti. Z tohoto popisu je patrné střídání ženského a mužského portréty, nebo také můžeme říci elementů.

Na pravé straně stropu v prvním obraze putto drží vavřínový věnec. Na druhém poli se nachází medailon s mužským profilem, jenž má na hlavě korunu. Následné pole nese obraz putta s lukem a toulcem se šípy. Další pole obsahuje medailon s ženským profilem. Poslední putto v této řadě drží meč. V následném poli s medailonem je zachycen mužský profil v přilbě. Stejně jako v protější řadě i zde je celá řada zakončena řezbou dravého ptáka s rozpřaženými křídly na větvi.

V poslední řadě je potřeba zmínit středovou osu pěti kosočtverců. Tyto pole jsou vyzdobeny loveckými trofejemi. První pole má pohled do malovaného nebe a umístěna je v něm trofejní hlava jelena. Druhé pole obsahuje již zmíněnou řezbu boje Herkula s kentaurem. Třetí pole má trofej jeleních parohů mezi dvojicí sfing, jak jsem uvedl výše Mžýková²⁹² jednu ze sfing identifikuje na mapě Abrahama Ortelia. Další sfingu z dvojice dává do souvislosti s grafickým listem představujícím Evropu z cyklu čtyř kontinentů z díla Philipa Galle, vzniklých dle kreseb Marcuse Gheeraertse. Ve skutečnosti jejich předlohy vychází z díla Hermanna Mullera, toto jsem již uvedl výše. V poli je vymalována i samotná bohyně lovu Artemis, před níž se nachází jelen. V předposledním poli se nachází celé tělo daňka. Poslední pole v sobě nese trofej v podobě hlavy jelena, v malbě je opět zobrazena bohyně Artemis, tentokrát má po svém boku psa. Na oblačném nebi se nachází v podhledu

²⁹¹ The dictionary of art vol. 32, 1996, (ed.) Jane TURNER, str. 680. Preiss tuto knihu zmiňuje v souvislosti s použitím předloh rollwerkových kartuší, taktéž uvádí rok 1537. (str. 283). Jedině zde zůstává otázkou použití pouze jedné předlohy u šesticí medailonů. Jak uvádím později v textu, je mnohem pravděpodobnější, že zde bylo použito listů Virgila Solise, stejně jako na renesanční fasádě jihlavského domu. Heinrich Vogtherr st. se narodil v Dilingen nad Dunajem roku 1490 a zemřel ve Vídni roku 1556, jeho syn Heinrich Vogtherr ml. se narodil roku 1513 a zemřel taktéž ve Vídni roku 1568. Tudíž vydání z roku 1572 je posmrtnou edicí knihy poprvé vydané roku 1537.

²⁹² MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254), 166.

zobrazená dvojice letících čápů. Posledním dílem v této řadě je řezba orla s rozepjatými křídly a větвовou snítkou v zobáku. Sedí na jakémisi oválném podstavci s datací vzniku výzdoby. Mžyková²⁹³ určuje za předlohu stejný list, který posloužil jako předloha pro dvojici bazilišků.

Nedílnou součástí výzdoby je ornamentální pás na stěnách pod stropem. Rozčlenění je rozděleno pomocí konzol nesoucích vlastní strop. Do ornamentu jsou vloženy heraldické symboly Zachariáše. Na západní vchodové stěně je v prostředním poli umístěn vavřínový věnec s pěticí pětिलistých růží, věnec je umístěn v kruhu tvořeném hadem či pomyslným drakem, jenž požívá svůj vlastní ocas. Jedná se o Urobora, symbol nekonečnosti, věčného návratu, prvopočáteční nerozlišenosti a sestupu ducha do fyzického světa.²⁹⁴ Tento pomyslný kruh drží po stranách dvojice Gryfů.

Ve ‚vládcovském‘ výklenku se v prostředním východním poli nachází pětिलistá růže taktéž umístěná v kruhu tvořeném Uroborem, na pravé, jižní stěně, heraldicky levé, se nachází v totožném kruhu z Urobora kotva. Protějšší levá, severní stěna, dle heraldiky pravá strana, je doplněna korunovaným gotickým majuskulním M v totožném kruhu.

V ornamentálních pásech spatříme dvojici heraldických lvů nesoucích vavřínový věnec, bojující dvojici mužských figur s kyji, jejichž těla vyrůstají z ornamentu. Vzpřímenou ropuchu pod jakýmsi baldachýnem, nejčastěji však dvojici objímajících se puttů.

Musíme se zde zmínit ještě o jedné části výzdoby tohoto sálu, která nicméně spadá do užitého umění, má však svoji vypovídací hodnotu k celkové ikonografii sálu. Jedná se o malovaná skla v oknech ‚vládcovského‘ výklenku s náměty ze Starého zákona. Na několika tabulkách se nachází datace 1569, skla byla objednána v Norimberku. Kompletně se touto částí zabýval Jaroslav Janoušek.²⁹⁵ Scény na jednotlivých okenních tabulkách identifikoval následně: Poprava pěti králů amorhejských (Jozue X. 22-27), nápis na tabulce ve znění *Die soun steht still den gantzen tß Josua hendt die Konig zart.*, Zavraždění velitele Zizary (kniha Soudců IV. 17-22), s nápisem *Sisara floh mit scham und schand Starb schendlich durch eins Weiss hand*, Opilost Noemova (Gn. IX, 19-20), nápis ve znění *Ein Bundzeichen im gott aussricht sein bogen man am hřmel sicht*, Boj Jakuba s andělem (Gn. XXXII, 28-31), nápis *Hinbend ward Jacob auss der fart Sein namen im verwandelt ward*. Dále se zde nachází mytologické a alegorické scény, kterých je celkem osm, patří sem: alegorické postavy

²⁹³ MŽYKOVÁ 2005 (pozn. 254),

²⁹⁴ BECKER 2002 (pozn. 105), 312.

²⁹⁵ Jaroslav JANOUŠEK: Malba na skle v zámku Telečském, ČMM 1891

Merkura, Marsa, Venuše a Luny. Poslední část tvoří opět malby s náměty pocházejícími ze Starého zákona. K těmto se řadí: královna Ester (Ester V.8), na tabulce nápis *Ester in ires hersen qual Lub iren herren zu abentmal*, Samson bojující se lvem (kn. Soudců XIV. 6-14), nápis *Simson würgt eines löwen grim Nimpt ein web der philistin*, Nasyčení Izraelských na poušti křepelkami (Exodus XVI. 12-15), nápis *Gott gab in morgens himmelbrot Und wachteln genug desz abends spot*, Zuzana a starci (Daniel XIII), na tabulce nápis *Sie Allen schänden Susanna das edle web Doch bhällt sie inn feuschheit irren leib*.

Ještě nám zbývá otázka možného autorství nástropních maleb, v literatuře se tradičně zmiňuje jméno malíře Raimunda Paula, který pracoval po roce 1583 v Jindřichově Hradci a před rokem 1592 v Bechyni v tzv. zbrojnici.²⁹⁶ V těchto malbách se nám v zámeckém areálu projevuje manýristická složka v podobě porušení prostoru vymezeného jednotlivým scénám, figury přesahují přes sobě vymezený rámec a zasahují do reálného světa.

Otázku autorství řezeb je složitější zodpovědět, ke vzniku výzdoby se dá usuzovat, že zde působil stejný autor, který vyzdobil Císařský sál, jehož výzdoba se dá časově určit do druhé poloviny šedesátých let. Tuto myšlenku ztotožňuji s názorem vysloveným již Kratinovou, ta také uvádí působení malíře Augustina Benešudyho, jenž je uveden v dopise z 12. března 1572 císaře Maxmiliána, kde se Zachariášovi z Hradce připomíná zaplacení za jeho služby.²⁹⁷ S tímto malířem prozatím není v zámeckém areálu spojeno žádné konkrétní dílo.

V této části si dovoluji udělat odbočku a zmínit zde jiné grafické dílo Cornelise Corta, které posloužilo jako předloha pro štukovou výzdobu fasády jižní části starého hradu.[146] Jedná se o vyobrazení čtyřspřeží se starcem jedoucím na dvoukolovém voze třímajícím v ruce dvojjubec.[147] Na grafickém listě se nachází přípis *Plutoni Cianes auditum, non terra negauit 4*. Zobrazen je zde tedy antický bůh podsvětí Pluto. Grafika vznikla podle Franse Florise roku 1565 a vydána byla u Gerarda de Jode.²⁹⁸ List zachycuje Pluta mizejícího do země, vracejícího se do své podsvětní říše. Jak je patrné z uvedeného přípisu, jedná se o čtvrtý list z cyklu Příběhu o Plutovi a Proserpíně. Tento čtvrtý list je listem posledním, první představuje Pluta jedoucího se svým čtyřspřežím po nebi a Venuši s Amorem, který na něj míří svým šípem lásky. Druhý představuje Únos Proserpíny, na třetím listě vidíme nymfu

²⁹⁶ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 91.

²⁹⁷ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 91.

²⁹⁸ Huigen LEEFLANG (ed.): The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Cornelis Cort Part III, Rotterdam 2000, 62.

Cyané (Kyané) proměňující se ve fontánu. Cyané se marně pokoušela zabránit Proserpíninu únosu a snažila se přemluvit Pluta, aby si vyžádal Cereřin souhlas ke sňatku. Čtvrtý list zde uvedený představuje samotného Pluta jedoucího ve svém voze. Tento mytologický děj vychází z páté knihy Ovidiových *Metamorfóz*.

Štukový reliéf je tradičně spojován s postavou Neptuna, antickým božstvem vod. Na současném štku se nachází největší rozdíl v ikonografii, která určuje scénu jako Neptuna, je to zobrazení trojzubce namísto dvojzubce, jenž se nachází na samotném listě. Toto by mohlo nasvědčovat tomu, že grafika byla použita s druhotným ikonografickým významem. Samotné zobrazení Neptuna jakožto antického boha vod a moří by zde mělo opodstatnění v samotné podobě města obklopeného rybníční sítí, nebo v souvislosti s legendou o římském původu Vítkovců. Jak jej zmiňuje Jan Müller v souvislosti s *Aeneidou*, kdy cituje:

,Ten pak (Neptun) krotí jich vášně a řečí konejší srdce.

Podobně mořský jek se utišíl, jakmile otec

za jasné oblohy vyjel a na moře, do dálky hledě,

letěl na rychlém voze a koňům povolil uzdu.

Umdlělý Aeneův lid vším úsilím s koráby kvapí,

kde je nejbližší souše, a míří k libyjským břehům...²⁹⁹

Současný stav štku, který pozměňuje samotnou ikonografii výjevu, není pravděpodobně původní. Dle fotografie použité Augustem Prokopem³⁰⁰ roku 1904 je patrné, že ve výjevu bylo použito originálního zobrazení dvojzubce. Je tedy nasnadě se domnívat, že se skutečně jedná o zobrazení Pluta, jak nám ukazuje sama grafika. Otázkou však zůstává význam tohoto námětu a to i v souvislosti s ostatní výzdobou zahradního okresku, která spočívá v zobrazení habsburských impres na klenbě arkády oddělující zámecký okrsek od města. Můžeme se i domnívat, že jsou zde ikonografické souvislosti s předchozím nádvořím, kde se nachází štukové reliéfy Adama a Evy.

Změna atributu na štku nemusí mít nikterak zásadní význam, neboť v samotném grafickém cyklu se na prvním listě setkáme s Plutem třímajícím trojzubec.

Možný význam zobrazení můžeme přesto hledat v souvislosti s Aeneem, který jako jeden z mála smrtelníků v antické mytologii navštívil podsvětí a vrátil se zpět. Stalo se tak při příplutí k italskému pobřeží, kdy se vypravil do Kúmy aby se otázel místní sibylly, kde se má

²⁹⁹ Jan MÜLLER: pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce, *Opera historica* 6, České Budějovice 1998, 100.

Müller cituje pasáž z *Aeneis*: Publius Vergilius Maro, přeložil O. Vzorný, Praha 1970, 32.

³⁰⁰ PROKOP 1904 (pozn. 107), 881.

usadit. Sibylla ho doprovodila do podsvětí, kde se setkal s duší svého otce, jenž mu poradil místo na řece Tiberu. S Aeneem je spojen legendární původ Římanů a založení města Říma. Od původních zakladatelů věčného města se taktéž odvíjí legendární původ Vítkovců. S Aeneem jako zakladatelem Říma se taktéž setkáme ve štukové výzdobě letohrádku Hvězda.³⁰¹

V osobní rovině se nám zde Zachariáš představuje v několika Herkulových figurách, jako svých kryptoportrétů, obdobně se takto se zámeckým pánem setkáme na velkém otopném tělese ve Velkém hodovním sále. Do této osobní roviny opět vnesu i užití několika předlohových materiálů vycházejících z holandské provenience. Samotný výběr cyklu, který vychází z traktátu, představujících Herkulovy činy jako triumfy nad zlem, je ukázkou Zachariášova osobního smýšlení, které nicméně je pevně upevněno ve své době. Kdy se na Herkula pohlíželo jako na hrdinskou titánskou figuru, přemáhající zlo a svým hrdinstvím po zásluze odměněného božstvím a nesmrtelností.

V podobě Pluta nebo Neptuna, se nám může jevit Zachariášova snaha o zpodobení části fiktivního původu Vítkovického rodu. Jak Neptun, tak i Pluto zde mohou mít opodstatnění a jedna figura neodporuje té druhé. Dle předlohy se spíše přikloníme k zobrazení Pluta, jakožto pána podsvětí, do kterého vstoupil Aeneas, aby zvěděl místo pro založení města. Zachariáše tak můžeme připodobnit k samotnému Aeneovi, budovateli ‚nového‘ města, které bude sloužit jeho rodu.

³⁰¹ Nález grafické předlohy byl publikován: Pavel MACH/Jan SALAVA: Pán moří či podsvětí? In: Památky Vysočiny, sborníku NPÚ ú. o. p. Telč, 2010.

Adam a Eva

Když vstoupíme na druhé nádvoří, uzavřené dvojicí arkád do pětiúhelníkového půdorysu. Uvidíme na stěně větší z nich (východní), pod druhým obloukem arkády, velkou niku s plně plastickými postavami prarodičů. Výklenek má přibližně rozměry 2m na výšku a 2, 86m na šířku.³⁰²[148]

Celofigurální štukové postavy stojí ve volném prostoru a za každou z nich je umístěn strom v nízkém reliéfu. Stěna nese zbytky polychromie, kde můžeme rozpoznat postavu v rozevlátém rouchu. Můžeme usuzovat, že se jedná o figuru Boha, rozpoznáme i horizont krajiny, ptactvo na nebi a dvojici zajíců. Usuzuji, že se jedná o zobrazení scény stvoření Evy, u postavy Boha najdeme dvě nevýrazné skvrny v obdobném inkarnátu jako jeho samotná figura. Stvoření bývá často zobrazováno jako předstupeň pokušení. Dvojice stromů ve scéně může mít svůj původ v písmu, za tohoto předpokladu by se jednalo o strom poznání dobrého a zlého a strom života. V Genezi se dočteme „A vyvedl Hospodin Bůh z země všeliký strom na pohledění libý, a ovoce k jídlu chutné; též strom života uprostřed ráje, i strom vědění dobrého a zlého.“ (Gn 2,9). Dále se v Genezi dočteme po prvotním hříchu „Tedy řekl Hospodin Bůh: Aj, člověk učiněn jest jako jeden z nás, věda dobré i zlé; pročez nyní, aby nevztáhl ruky své, a nevzal také z stromu života, a jedl by, i byl by živ na věky, vyžeňme jej.“ (Gn 3, 22).

Když si pozorně prohlédneme výjev, poznáme, že zde máme zachycenou situaci, kdy došlo u obou postav k poznání. Pohlaví již mají zakryta listy, které přidržují rukou, v druhé ruce drží plod ze stromu. Právě u nich došlo k poznání dobrého a zlého, „oběma se otevřely oči. Poznali, že jsou nazí. Tedy spletli fíkové listy a přepásali se jimi.“

K možnému výkladu si musíme uvědomit, že se jedná o exteriérovou scénu, která byla určena i pohledům veřejnosti a tudíž můžeme předpokládat sounáležitost s ostatní výzdobou. Nabízí se nám typologické srovnání, kdy starozákonní scéna Pokušení je předzvěstí novozákonní scény Zvěstování Panně Marii. V tomto je spatřován Mariin vykupitelský význam, kdy je spatřována jako nová Eva. Scéna Zvěstování se nachází v těsné blízkosti tohoto štukového obrazu, na hudební kruchtě v pohřební kapli Všech Svatých, je však viditelná pouze přímému pozorovateli nacházejícímu se v kapli. Zde můžeme uvažovat o ikonografické provázanosti této části výzdoby, tudíž obraz Pokušení lze chápat jako počátek programu nacházejícímu se v kapli. Ve středověké iluminované bibli chudých *Biblia*

³⁰² PROKOP 1904 (pozn. 107), 885. Vročení vzniku arkád klade do let 1568 až 1570.

Pauperum se nám naskýtá typologická ukázka přirovnání pokušení Evy a roucha Gedeonova se zvěstováním Panně Marii. Kristus je od středověku považován za ‚nového Adama‘ a Marie za ‚novou Evu.‘ V učení církevních Otců je Panna Marie představována jako druhá Eva nebo církev, pozdrav andělův při zvěstování AVE je přesmyčkou považován za jméno EVA.³⁰³

Had se zde obtáčí kolem stromu u figury Evy, tímto máme i identifikován strom poznání, hlavu má ženskou a tělo bez nohou. Zobrazení ženské hlavy u hada ve scéně Pokušení má svůj původ v rabínském výkladu hada jako Evy.³⁰⁴

Figury obou postav jsou tradičně považovány za portréty Zachariáše z Hradce s jeho první manželkou Kateřinou z Valdštejna. Otázkou je zda se jedná o uvědomělé přihlášení se k dědičnému hříchu, nebo jen umělecký záměr. Připomeňme si, že osoby zámeckého pána a jeho paní jsou ztotožňovány také v postavách Herkula a Juity na otopném tělese ve Velkém hodovním sále. Dále je postava Zachariáše ztotožňována s některými vyobrazeními Herkula v nástrojném cyklu jeho prací v Trůnním sále.

V záklenku niky se nachází nad postavami kartuše s vyobrazením masek. Jedna má místo plnovousu mušli a druhá spíše představuje ženskou figuru. Jedná se o opačné póly, nad figurou mužskou maska ženská a nad figurou ženskou maska mužská. Jejich vzezření se zdá být portrétní, konkrétněji by se mohlo opět jednat o Zachariáše a jeho manželku Kateřinu. V samotném vrcholu záklenku je dvojice nahých neokřídlených světlovlasých mužských figur. August Prokop³⁰⁵ je ztotožňuje s potomky prarodičů, Kainem a Abelem.

Zachariášův synovec Adama II. z Hradce si pravděpodobně v průběhu sedmdesátých let sestavil rodokmen, který počíná biblickým Adamem: *Adam zplodil Setha, Seth zplodil Enosa, Enos zplodil Kainana, ...Jáchym z Hradce z paní Anny z Rožberka zplodil mne Adama z Hradce.*³⁰⁶ Toto uvádím pouze v souvislost s těmito štuky, které tímto mohou získat význam vlastní genealogické myšlenky Zachariášovi a jeho manželky Kateřiny z Valdštejna. Pokud si připustíme myšlenku, že portrét Kateřiny z Valdštejna vznikl za jejího života, jsme vymezení rokem 1571, kdy zámecká paní zemřela. Dalším rokem, jímž lze ozřejmit vznik štuků je dendrochronologické zadatování krovu arkády, které je vymezeno roky 1571–1572.³⁰⁷ Samotné dokončení arkády se dá tedy klást do let 1572–1573, jak nám ukazují jiné průzkumy krovů v areálu, kdy výzdoba interiéru probíhala ve stejném roce či roce

³⁰³ ROYT 2006 (pozn. 70), 192.

³⁰⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 131), 138.

³⁰⁵ PROKOP 1904 (pozn. 107), 885

³⁰⁶ TEPLÝ 1927 (pozn. 16), 334 sq.

³⁰⁷ BLÁHA/KYNCL 2008 (pozn. 177).

následujícím, dá se štuková výzdoba výklenku klást do let 1572–1574. Kateřina byla pravděpodobně zachycena posmrtně a opět se zde tedy nabízí otázka možného výchozího bodu pro ikonografii kaple Všech svatých.

Prezentace je zde evidentní, v osobní rovině se jedná o samotné podoby zámeckých pánů a můžeme zde vidět i ikonografický počátek pro pohřební kapli Všech svatých. Díky rodokmenu Adama II., se na tuto výzdobu můžeme dívat i jako na vlastní genealogický počátek svého rodu, který si měl dle úmluvy s Jáchymem z Hradce podržet moravské dominium, pokud bude mít mužského potomka. V předpokládané době vzniku, první polovině sedmdesátých let, byl Zachariášův syn Menhart Lev naživu.

Kaple Všech svatých

Nyní se přesuneme opět do interiéru a prohlédneme si prostor, který je určen poslednímu odpočinku zámeckého páru. Jedná se o přízemní prostor v jižním křídle zámeckého areálu. V poslední době se tímto prostorem zabývala Veronika Korčáková ve své diplomové práci.³⁰⁸ Přestože počátek výstavby kaple je neznámý, máme k dispozici několik indicií, které nám stavbu tohoto křídla dokazují jako fyzický fakt v určitém roce. V Trůnním sále, nad touto kaplí, máme ve výzdobě vnošení do roku 1570. Jak jsem již uvedl v příslušné kapitole o Trůnním sále, krov nad touto stavbou je dobový a pomocí dendrochronologického průzkumu je zadatován do let 1568–69. August Prokop uvádí rok 1566,³⁰⁹ stavba je tedy dána do souvislosti se vznikem celého nového jižního stavení. Kaple je funerálním prostorem pro zámeckého pána a jeho choť se synem, ta však již zemřela roku 1571 a byla pohřbena ve farním kostele sv. Jakuba. Až roku 1575 zde slavní zedníci mistři zřizovali hrobku,³¹⁰ k přenesení jejich ostatků došlo až se samotným pohřbem Zachariáše z Hradce. Celková délka kaple je 16,80 m, samotná loď má rozměry 11 m délky x 7,5 m šířky, presbytář 5,80 m délky a 5,20 m šířky.³¹¹

Jan Kypta³¹² uvádí, že kaple vznikla během renesanční přestavby v letech 1554 až 1563. K sarkofágu uvádí ležící figury Zachariáše, manželky Kateřiny z Valdštejna a jednoho dítěte. Dále v prostoru uvádí jeden starý prapor, jeden štít se znakem slavatovským, jeden meč a jednu přilbici, které dávají do souvislosti se Zachariášem. Jan Evangelista Kypta byl místním učitelem na dívčí škole, a proto jsou překvapivé nesrovnalosti v popisu samotného sarkofágu, kdy uvádí figuru dítěte, která se na náhrobku nevyskytuje.

Umístění funerální kaple do zámeckého okrsku je v našem prostředí ojedinělým úkazem, který má své předobrazy v architektuře francouzské. Tento architektonický typ se vyvinul v 15. století, např. po roce 1494 vybudoval Karel VIII. zámecký areál Ambois s kaplí. Pohřební kaple, která je spojena se zámeckým areálem, byla vybudována Jaroslavem

³⁰⁸ Veronika KORČÁKOVÁ: Pohřební kaple Všech svatých v Telči, Brno – Katedra dějin umění FFMU 1998. Ve zkrácené verzi byla publikována v článku Ikonografický program pohřební zámecké kaple Všech svatých v Telči. In.: PP VIII – 1/2001

³⁰⁹ PROKOP 1904 (pozn. 107), 878.

³¹⁰ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 70 sq. K roku 1575 uvádí Jarmila Krčálová nápis na stěně hrobky s tímto rokem a jmény slavonských zednických mistrů Janem Tunckelem ze Slavonic, polírem Martinem Tunckelem a tovaryšem Matyášem Bössem. KRČÁLOVÁ 1985 (pozn. 120), 65. Nutno podotknout, že v současné době se mi nepodařilo nápis identifikovat.

³¹¹ PROKOP 1904 (pozn. 107), 878.

³¹² Jan KYPTA: Stručný dějepis města a panství Telče, Brno 1857. In: Dějiny Telče v díle místních historiků: Jan Evangelista Kypta, Jan Beringer / Jaroslav Janoušek, Josef Rampula.

Smiřickým ze Smiřic v Kostelci nad Černými lesy.³¹³ Nicméně tato stavba není vybudována přímo v zámeckém areálu, je s ním pouze spojena spojovací chodbou v podobě krytého mostu. V Kostelci nad Černými lesy se taktéž jedná o funerální prostor, kde jsou příslušníci rodu Smiřických pohřbeni v cínových rakvích.³¹⁴ Jak jsem již uvedl, v tomto případě se však nejedná o přímé zabudování kaple do zámeckého tělesa. Z tohoto se dá usuzovat, že Zachariáš z Hradce tento prostor zbudoval s myšlenkou jednoty s okolním zámeckým prostorem, z tohoto důvodu můžeme hledat nějaké ikonografické souvztažnosti s ostatní zámeckou výzdobou. Dalším možným důvodem pro zbudování funerální kaple v zámeckém areálu může být snaha o zbudování rodové tradice a tudíž trvalého telčského panství. Pokud se spolehneme na zadatování vzniku stavby do konce šedesátých let 16. století, zdá se tato myšlenka obhajitelná, neboť jeho manželka Kateřina zemřela až roku 1571 a jediný syn Menhart Lev roku 1579, jako plnoletý. Tato myšlenka má opodstatnění v podobě potvrzení rodové úmluvy mezi bratry Zachariášem a Jáchymem, o sloučení panství v případě, že jedna ze stran nebude mít dědičného potomka. Jáchym zemřel roku 1565 při cestě z Vídně. Zanechal po sobě nezletilého syna Adama II, který se později ujal panství. Avšak k potvrzení této smlouvy mezi Zachariášem a jeho synovcem Adamem II. došlo až po smrti syna Menharta Lva (19. ledna 1579 převezeno tělo do Telče) 6. února 1579.³¹⁵

O tom, že kaple ještě nebyla vyzdobena, nebo alespoň vysvěcena svědčí i to, že Kateřina z Valdštejna byla pohřbena ve farním kostele sv. Jakuba v těsném sousedství zámeckého areálu. O dokončení výzdoby nás zpravuje nápis, který je umístěn ve velké kartuši nesené dvojicí polonahých ženských figur. Kartuše se nachází na západní stěně nad hudební kruchtou, nápis je dnes ovšem zcela nečitelný, zaznamenala jej však Zdenka Papežová:

Tuto kaplú a tento pohržeb dal gest Sobie udielati Urozený Pan Pan Zachariass z Hradcze a na Telcži Neywissý Komorník Marggrabstwy Morawskeho y tolikež Manžielcze Swe Nejmilegssy Pani Kateřzinie z Waldsstegna a na Polny kteraž mu se gest z lasky poni dostala. Pan Bůh pro Umucženi Swe Swate Racž gi lehke odpoczínúti dati. Kteraž giz odpoczíwa a Ja Za ni taúz czestou tolikež giti a stímto Swietem se rozdieliti mam od Pana Boha hržichůw mieh odpússtieni Žiadam a ten wrch kaple dokonan gest. Letha Panie 1580.

³¹³ KORČÁKOVÁ 2001 (pozn. 309), 21.

³¹⁴ Milan HLINOMAZ: K náhrobku Viléma z Rožmberka a pohřbům renesančních velmožů, in.: Opera historica 3, 1993, 397.

³¹⁵ TEPLÝ 1927 (pozn. 16), 377.

*Wssizkni mržeme a gako Wody do Zemnie Plineme: z kni: kral: ka: 14. V: 14, Blahoslaweni Mrtwy kterži w Panú Umiragi. Zgew. S. Jana ka: 14. V: 13.*³¹⁶

Prostor je zaklenut valeně s výsečemi s bohatým štukovým dekorem. Klenební hrany jsou plasticky zvýrazněny pletenci vavřínových listů s plastickými ovocnými plody hrušek, jablek, bobulí, obilných klasů, ale i oliv a žaludů. Jednotlivá pole se samostatnou výzdobou jsou lemována vejcovcem. Ve vrcholu klenby se nachází pravidelná obdélná pole se specifickými ikonografickými scénami. Klenební výseče jsou řešeny obdobným způsobem, střed vyplněn obdélným polem a k patě klenby spadající trojúhelná část obsahuje odlišnou scénu. Chórová část klenby rozložením opticky navazuje na výzdobu lodi. Střed je vyplněn obdélným polem a výseče klenby, vzhledem k velikosti, již pouze půleny na trojúhelná pole.

V zrcadle nad zpěváckou tribunou se nachází scéna se dvěma figurami, jedna napůl leží na lůžku s nebesy nesenými sloupy na podstavci s reliéfem lví hlavy. Druhá figura stojí u lůžka a ukazuje na ležící figuru, za ní se nachází stůl a na něm dvě nádoby. Jedná se pravděpodobně o starozákonní výjev Ezechiášova nemoc a zaslíbení zdraví prorokem Izaiášem (2 Kr. 20, 1-11).³¹⁷ Po stranách tohoto výjevu se nachází dvojice velikých polí s ornamentální výzdobou, zavíjených úponků, kdy na jednom z polí vyrůstá z mužského torza. Na druhém klenebním zrcadle se nachází mnohofigurální scéna s nahými figurami a kostlivci, v pravém horním rohu se nachází otevřená nebe, z něhož shlíží Bůh s poukazujícím gestem ruky. Tato scéna je interpretována jako Ezechielovo vidění suchých kostí (Ezechiel 37, 1-10).³¹⁸ Prorok Ezechiel se nachází uprostřed scény a ukazuje na jednu figuru v aktu. Po stranách této scény, na trojúhelných částech klenby spadajících k její patě se nachází velké figury andělů s dvojicí polních trub, které si kladou k ústům a troubí na ně. Korčáková tyto

³¹⁶ PAPEŽOVÁ 1952 (pozn. 64), 19. Transkripce napsu nám zanechali také J. BERINGER/J. JANOUŠEK: Město a panství Telč, in.: Dějiny Telče v díle místních historiků, 2004. Jan TIRAY: Vlastivěda moravská, Telecký okres, Brno 1913.

³¹⁷ Interpretace Veroniky Korčákové (pozn. 309), 24. Ta popírá předchozí ikonografické určení jako Vzkříšení Lazara (J. 11, 1-46), nebo jako Uzdravení syna Šúnemanky prorokem Elizeem (2 Kr. 4, 8-37). Stejně jako Korčáková zde používám překladu bible kralické, tak jako v celé své práci.

„V těch dnech roznemohl se Ezechiáš až k smrti. I přišel k němu Izaiáš syn Amosův prorok, a řekl jemu: Toto praví Hospodin: Zřeď dům svůj, nebo umřeš, a nebudeš živ. I obrátil tvář svou k stěně, a modlil se Hospodinu, řka: Prosím, ó Hospodine, rozpomeň se nyní, že jsem stále chodil před tebou v pravdě a v srdci upřímném, a že jsem to činil, což dobrého jest před očima tvýma. I plakal Ezechiáš pláčem velikým. [...] Slyšet' jsem modlitbu tvou, a viděl jsem slzy tvé; aj, já uzdravím tě, třetího dne vstoupíš do domu Hospodinova. A přidám ke dnům tvým patnácte let, a z ruky krále Assyrského vysvobodím tě, i město toto, a chrániti budu město toto, pro sebe a pro Davida služebníka svého.“ (2 Kr. 20, 1-6)

³¹⁸ Na tuto ikonografii poukázala Marie MŽYKOVÁ: *Theatrum mortis, Umění a řemesla* 4, 1981, 44–48.

„Byla nade mnou ruka Hospodinova, a vyvedl mne Hospodin v duchu, a postavil mne uprostřed údolí, kteréž bylo plné kostí. [...] V tom řekl mi: Prorokuj o těch kostech a rei jim: Kostí suché, slyšte slovo Hospodinovo. Toto praví Panovník Hospodin kostem těmto: Aj, já uvedu do vás ducha, abyste ožily. A dám na vás žíly, a učiním, že zroste na vás maso, a otáhnu vás koží; dám, pravím, do vás ducha, abyste ožily, i zvíte, že já jsem Hospodin...“ (Ez. 37, 1-6).

figury interpretuje jako anděly Slávy zvěstující Hospodinovy skutky. Poslední obdélné pole na klenbě chrámové lodi se nachází u vítězného oblouku a oproti předchozím dvěma je menší a pohledově jinak orientované. V ploše se nachází čtveřice figur, jedna pololežící ženská s odhalenou hrudí a trojice dětských figur, jedna leží na nohou ženské figury a ostatní dvě stojí po stranách. Tato scéna je interpretována jako Charitas. Po stranách výjevu se nachází putto s drapérií.

Tuto trojici hlavních scén lze vyložit jako zobrazení osobních myšlenek zámeckého pána, v posledních letech svého života kdy byl stíhán nemocemi a neduhy stáří. Víra v uzdravení a vzkříšení spojená s křesťanskou láskou je hlavním motivem klenební výzdoby chrámové lodi.

V klenebních výsečích nad okny se nachází obdélná pole s vyobrazením čtyř evangelistů. Jednotliví evangelisté jsou zobrazeni sedící na oblaku se svým emblémem a knihou, svítkem či deskou v rukách. Nad nimi je zlatými písmeny napsáno příslušné jméno. Od vchodu první na pravé straně je evangelista Lukáš (S. LVCAS),[149] je zachycen sedící z profilu, u nohou býk. Ve zbývajících trojúhelných částech výseče je letící putto zahalený v drapérii, u těchto figur se vždy jedná o zrcadlové obrácení. Na protější straně se nachází evangelista Matouš (S. MATTHEVS),[150] po svém boku má svůj emblém anděla. Po stranách putto s rozvinutou drapérií. Nad druhou dvojicí oken se po pravé straně nachází evangelista Jan (S. IOANANNES)[151] s osobním emblémem orlem, po stranách výseče putto s vavřínovými ratolestmi. Protějškem je evangelista Marek (S. MARCVS)[152] s osobním emblémem okřídleného lva. Po stranách putto s hořící pochodní, za ním se nachází kruhový předmět, který by mohl představovat sféru.

Pro tyto evangelisty se mi podařilo nalézt předlohy v tvorbě neznámého autora,[153] který vycházel z grafik označených iniciálou A. V. a rokem 1518, tradičně je autorství připisované Agostinu Venezianovi (Agostino dei Musí c. 1490 Benátky – po 1536 Řím). Autorství ponechme stranou, podstatnější je, že monogramista A. V. vycházel z díla Giulia Romana, který vytvořil pro jednotlivé listy návrhy, či jeho dílo bylo použito jako vzor. Dílo kopisty je stranově obráceno, tedy štukatér své obrazy pojal stranově zobrazené, tak jak viděl u jednotlivých listů. V těchto předlohách se jedná o jednu z mála ukázek vlivu italského umění, byť deformovanou použitím zmíněných kopií.

K evangelistům jsou přidruženi ostatní apoštolové. Nachází se pod klenebními kápěmi na stěně u okenní špalety. Na pravé straně jsou to pod evangelistou Lukášem apoštol Juda Tadeáš s Jakubem Menším (Šimon),[154] druhou dvojici tvoří apoštol Filip a Jakub Větší.[155] Na levé straně jsou to pod evangelistou Matoušem apoštol Ondřej a Jan (ten je

zde tedy zobrazen dvakrát, jako evangelista a apoštol),[156] druhou dvojici zastupují Pavel a Petr.³¹⁹[157] V postavě, kterou Korčáková ve své práci identifikuje jako sv. Jakuba Menšího, lze spatřit jiného apoštola a to díky atributu, který připomíná pilu (podoba ozubeného meče). Mohlo by se v tomto případě jednat o sv. Šimona.³²⁰ Obdobným způsobem je Šimon zobrazen v grafickém cyklu Lukáše Leydenského vzniklého mezi lety 1508 až 1512, nebo v cyklu Albrechta Dürera z roku 1523. S totožným atributem, jaký drží figura v kapli, se setkáme také u apoštola Šimona v cyklu čtrnácti listů Hanse Sebaldy Behama z roku kolem 1530. K Šimonovi se nejčastěji přidružuje Juda Tadeáš, tak jak to máme zobrazeno i zde v kapli. Tyto příklady uvádím pouze z důvodu ikonografického určení, v těchto cyklech se nenachází větší shoda u ostatních apoštolů. Okenní ostění je ozdobeno jednoduchým dekorem, který v nás může vzbudit myšlenku stromu života. V záklenku prvního okna na pravé straně je zobrazen maskaron s portrétními rysy, vsazen je do okruží připomínajícího oko, po stranách se nachází ptačí figury. Jelikož na ostatních okenních záklencích nenajdeme podobný motiv, můžeme se domnívat, že se jedná o podobu stavitelovu, nebo stavebníkovu.

Na vrcholu okenní lunety nad okny v lodi se vždy nachází dvojice figur. V prvních dvou lunetách od západní vchodové části se nachází dvojice okřídlených puttů, nutno zde poukázat na fakt možného protikladu jednotlivých dvojic. Na pravé straně se nachází dvojice, která nemá u sebe žádný atribut, podpírají si hlavy a působí melancholickým dojmem. Protější dvojice na levé straně je doplněna o atribut olistěné větvičky, jinak jsou figury pojety totožně, téměř šablonovitě. Ve dvou následných lunetách jsou taktéž dvojice figur, tentokrát oděných andělů. Na pravé straně se jedná o obdobně zobrazené figury jako u puttů, mají rukou podepřené hlavy a působí netečně a melancholicky. Jejimi protějšky jsou taktéž figury andělů, tentokrát s atributem kalicha, jsou zobrazeni mnohem aktivněji, přesto v téměř shodné poloze jako jejich protějšek. Máme zde zobrazený určitý ikonografický typ, který je

³¹⁹ Sv. Ondřej, bratr Petrův, učedník sv. Jana Křtitele a jeden z prvních učedníků Krista. Bývá zobrazován jako starší vousatý muž, od 14. století s tzv. ondřejským křížem. Sv. Jan byl synem rybáře Zebedea a Marie Salome a bratrem Jakuba Většího. Je zobrazován s hladce oholenou mladistvou tváří, atributem mu jsou orel, kniha, palma a kalich s hadem. Sv. Pavel (Šavel) bývá zobrazován jako starší muž s dlouhým vousem a vysokým čelem, v ruce má knihu a meč. Sv. Petr (Šimon), první římský biskup, byl synem Jonášovým a bratrem Ondřejovým. Zobrazován bývá jako starší muž s krátkým vousem a výraznými chomáči vlasů oddělenými pleší, v ruce třímá klíče. Sv. Juda Tadeáš, byl synem Alfeovým nebo Jakubovým a Marie, bratr Šimona a Jakuba Menšího. Zobrazován je jako mladší vousatý muž s kyjem, halapartnou, kopím někdy také s uhelníkem. Sv. Jakub Menší byl synem Alfea a Marie, bratr Šimona. Zobrazován jako muž středního věku s vousatou tváří, v ruce drží knihu a valchářskou tyč. Sv. Filip bývá zobrazován jako vousatý muž středního věku s knihou křížem v ruce. Sv. Jakub Větší byl synem Zebedea a Marie Salome, bratr sv. Jana Evangelisty, zobrazován jako starší muž, který má na sobě poutnický oděv, poutnickou láhev u boku, mošnu, na hlavě klobouk s mušlí, v ruce má hůl a někdy meč. Jan ROYT 2006 (pozn. 70).

³²⁰ Sv. Šimon Kananejský (Zélótés), byl synem Alfeovým a Marie Kleofášovy. Dle legend působil na misiích společně s Judou Tadeášem, dle Zlaté legendy byl rozříznut pilou či ukřižován. Zobrazován bývá společně s Judou Tadeášem, v ruce drží nejčastěji pilu. Jan ROYT 2006 (pozn. 70).

založen na vzájemném protipólu. Celá pravá část v tomto zobrazení je pojata pasivně a pravděpodobně v negativním smyslu, jejím protipólem je část levá, aktivní a zcela v pozitivním duchu.

Na vítězném oblouku jsou kartuše s erby Zachariáše a Kateřiny, na levé straně erb stovebníka Zachariáše. V srdečním štítku pětিলistá růže, štít čtvrcen. Na prvním poli vavřínový věnec s pětící růží, druhé pole půlené, třetí obsahuje majuskulní korunované M, čtvrté pole s kotvou. Na vrcholu okřídlená přilba s vavřínovým věncem s růžemi v klenotu a fanfrnochy. Na straně pravé kartuše s erbem Kateřiny z Valdštejna a na Polné, štít čtvrcen. Jednotlivá pole jsou zlatá a modrá se stojícím lvem. Na vrcholu přilba s korunou a fanfrnochy. Nad štíty se nachází dvojice okřídlených ženských figur směřující k vrcholu oblouku, kde se nachází kalich s příkrývadlem, jehož konce přidržují obě figury. Tento motiv nám může navodit liturgickou mši svatou, kdy kalich je přikryt vellem. Ve výzdobě je tedy věčně zachycena mše svatá konaná za manželský pár. Vítězný oblouk je stejně jako veškeré hrany na klenbě bohatě olemován plasticky ztvárněným pásem s plody hroznů, fíků i artyčoků. Jeho vnitřní strana je ozdobena motivem triumfu v podobě vítězných trofejí s praporci, štíty, přilbami a zbraněmi, na vrcholu zakončené lví hlavou. Je tak zdůrazněn symbolický význam křesťanského sakrálního prostoru. Jeden z těchto trofejních triumfů je identifikovatelný s dílem Enea Vica.

Nyní se v klenbě přesuneme do chórové části, v klenebním zrcadle se nachází ústřední motiv této části a vyvrcholení dějové linie z lodi. Bůh Otec sedí a drží ramena kříže s ukřižovaným Kristem, jedná se o ikonografický motiv trůnu milosti, neboli Gnadenstuhl.³²¹ Této scéně je dán zvláštní význam ve výrazném orámování s obdélným rámem se střídajícími se svazky pěti plodů, na každém rohu rámu je umístěna velká zlacená pětिलistá růže. Kolem této ikonografické scény se vyskytuje zástup andělů v podobě okřídlených hlaviček. Bůh Otec má na hlavě mitru s křížkem na vrcholu, nad ním se vznáší holubice představující Ducha svatého. Celý tento obraz s rámem je od okolních částí oddělen ještě speciálním pásem ornamentu vycházejícího z šestice maskaronů. V tomto obraze můžeme spatřit vyvrcholení mše svaté v podobě oběti, která je poté přenesena do eucharistie. Dvě velké klenební výseče jsou půleny do dvou trojúhelníků, v nichž se nachází neoděné figury puttů hrající na trumpetové trubice. Ze čtyř trojúhelných polí po stranách výseče shlíží polofigury andělů v tunikách, troubící na andělské trouby, vystupují z jemně vymodelovaných mraků. V zadní části nad prostředním oknem se na jeho segmentu nachází dvojice ženských oděných

³²¹ Jedná se o vyjádření milosti a lásky Boží k člověku, pro jehož spásu obětoval svého jediného Syna. Jan ROYT 2006 (pozn. 70), 173.

figur, jedna v ruce třímá kříž a druhá beránka, může se jednat o personifikované ctnosti Víry a Naděje, v klenební výseči nad nimi je dvojice puttů s trompetovými trubicemi. Na tuto dvojici personifikovaných ctností navazují v klenbě nad nimi umístěné dvě ženské figury, jedna drží hořící pochodeň a druhá roh hojnosti, Korčáková tyto dvě figury identifikuje jako Moudrost a Hojnost.³²²

Zde se musíme pozastavit nad vlastní ikonografií ctností, pokud zde máme čtveřici ctností, mohlo by se jednat o zobrazení kardinálních ctností, tedy Umírněnosti, Moudrosti, Statečnosti a Spravedlnosti. Dle atributů zde přiděleným a možných atributů těmto ctnostem patřícím se této myšlenky musíme nejspíše vzdát. V úvahu může připadat ještě varianta zobrazení teologických ctností, jedná se o trojici s Vírou, Nadějí a Láskou. Můžeme na tuto scénu pohlížet jako na trojici těchto ctností s tím, že Láska je zastoupena na klenbě v lodi a její dvě doplňující ctnosti na okenním segmentu v chórové části. Samostatné zobrazení teologických ctností je námětem pro protestantskou (luterskou) církev.³²³ Na klenbě tohoto sakrálního prostoru je tato řada doplněna o další dvojici ctností, tato pětice však nemá vlastní ikonografické zastoupení a je tedy zbožným přáním samotného Zachariáše.

V okenních segmentech pod kápěmi s troubícími putty se nachází sedící dvojice oděných andělů. Na vedlejším okenním segmentu po levé straně se nachází orel,³²⁴ naproti lví hlava s drapérií.

Součástí výzdoby je i malířská složka, která se nachází pod římsou oddělující klenební část se štukovou výzdobou od spodní malířské. Jedná se o obrazy kartuší s figurou v oválu, nebo samostatně stojící hermou nebo karyatidou. Pod každým z apoštolů se nachází obdélné pole s vymalovanou kartuší. Na pravé straně pod apoštolem Judou Tadeášem se nachází ženská hermou na žlutém poli, pod apoštolem Šimonem se nachází

³²² KORČÁKOVÁ 2001 (pozn. 309), 26.

³²³ ROYT 2006 (pozn. 70), 59–62. Počátky nauky o ctnostech lze nalézt v Platonově Ústavě, za základ úspěchu občanské společnosti považoval čtyři kardinální ctnosti, Umírněnost, Moudrost, Statečnost a Spravedlnost. V křesťanském světě je předržena trojice teologických ctností Víra, Naděje a Láska. Víra (*Fides*) bývá zobrazována jako žena s korunou nebo tiárou na hlavě, v ruce třímá kalich, kříž, svitek, desky zákona, hořící svíčky nebo klíče. Naděje (*Spes*) jako ženská postava, v ruce kotva či nějaké zvíře (fénix, pelikán s mládřaty, pták v kleci či včely), také s rohem hojnosti, ratolestí, rýčem, srpem, lodí či poutnickou holí. Láska (*Caritas*) ženská postava, někdy okřídlená, nejčastěji zobrazována s dvěma dětmi, také s kalichem, křížem nebo kopím, hořícím srdcem u nohou mívá někdy žebráka nebo beránka. U kardinálních ctností, Umírněnost (*Temperantia*) jako ženská postava s měřidly v ruce, džbánem, někdy s mečem, brýlemi nebo větrným mlýnem, u nohou mívá lva, slona, velblouda, rybu, holubici nebo beránka. Moudrost (*Prudentia*, *Sapientia*) jako ženská zahalená postava s několika tvářemi, mívá štít s hadem či arma Christi, také zrcadlo (jako sebepoznání), pytel s penězi u nohou, síto nebo kružítko. Statečnost (*Fortitudo*) ženská figura ve zbroji se štítem nebo lvem. Spravedlnost (*Iustitia*), ženská figura se zavázanými očima, v ruce meč, váhy, sféru, úhломěr nebo právní kodex. U nohou často jeřába s kamenem v zobáku, orla nebo pštrosa. K dalším ctnostem lze uvést v souvislostech s výzdobou Pokoru (*Humilitas*) jako ženskou postavu v prostém šatě s beránkem v ruce, s korunou a hadem pod nohama. Mírnost (*Mansuetudo*) jako ženskou figuru s beránkem.

³²⁴ KORČÁKOVÁ 2001 (pozn. 309) jej ztotožňuje s moravskou orlicí.

velká rollwerková kartuše s hráčkou na violu v oválném poli. Pod apoštolem Filipem je další rollwerková kartuše s flétnistkou v poli. Tato dvojice je oddělena malovaným sloupem s korintskou hlavicí, sloup je malířsky umístěn do výklenku, který vytváří iluzi prostoru a sloupu dává plasticitu. Pod apoštolem Jakubem Větším se nachází mužská hermovka se žlutým pozadím. K této hermovce se přidružuje sloup s korintskou hlavicí, totožný předchozímu, v tomto případě je však přetnut stěnou vítězného oblouku. Tato řada je ukončena rollwerkovou kartuší na vítězném oblouku pod erbovní kartuší Kateřiny z Valdštejna a na Polné, tato figura představuje anděla hrajícího na cink. Na vnitřní straně vítězného oblouku se malířský prvek proměňuje na čistě dekorativní malbu imitující závěsy a mramorování, tento motiv se následně objevuje i v chórové části.

Severní levá stěna je dělena totožným způsobem, počíná se ženskou hermovkou na žlutém podkladě, pokračuje pod apoštolem Janem rollwerkovou kartuší s loutnistkou. Pod apoštolem Pavlem v kartuši harfenistka, tyto dvě kartuše jsou taktéž odděleny sloupem s korintskou hlavicí. Pod posledním apoštolem na této straně je mužská hermovka na žlutém pozadí, v rohu se taktéž nachází sloup přetnutý stěnou vítězného oblouku. Na něm se pod kartuší s erbem Zachariáše z Hradce a na Telči nachází v rollwerkové kartuši anděl hrající na andělskou troubu.

Na stěně poprsnice hudební kruchty se nachází velkoformátová scéna Zvěstování Panně Marii. Z parapetu poprsnice je malířsky zavěšen různobarevný závěs, který zčásti zakrývá samotnou scénu. Na levé části oratoře je na oblaku vymalován archanděl Michael v krásně zelené tunice. Jednou rukou poukazuje gestem k Bohu, jakožto jeho posel, v druhé třímá královské žezlo s páskou, na níž je uvedeno *AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS TECVM*. V pravé části se již nachází samotná Panna Maria sedící u čtenářského pultíku. Vedle ní se nachází velká bílá váza s květinami, v ruce drží otevřenou knihu, v které čteme *MANGNIFICAT ANIMA MEA DOMINVM ET EXEVLTAFIT SPIRITVS MEVS IN DEO SALVE TARI MEO*.³²⁵ Na černě vyvedené stěně za její figurou se nachází okno s průhledem do hornaté krajiny s vodními plochami, u okna se nachází holubice Ducha svatého, která sestupuje k Panně Marii. Pro tuto malbu bylo zřejmě použito rytiny Hendricka Goltzia podle kresby Martena de Vos.³²⁶

Samotný podhled hudební kruchty je vymalován jemným zavíjeným ornamentem. Vchod je dekorován iluzivním portálkem s rovným kladím zakončeným trojúhelníkovým

³²⁵ Jedná se o úryvek Mariina zpěvu z Lukášova evangelia (Lk. 1, 46–55).

³²⁶ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 37), 66.

štítem, ten nesou subtilní sloupky s korintskými hlavicemi. Na stěně je po stranách portálku ponechána část vymalovaného smutečního černého závěsu.

Jak vyplynulo z předchozího textu, máme na stěnách v rollwerkových kartuších zobrazeny hudebníky s rozličnými hudebními nástroji a dvojici andělů na vítězném oblouku. Dále čtveřici hermavek, po mužské a ženské dvojici. Korčáková³²⁷ hermavky spojuje s alegorickým zobrazením čtyř ročních období, fázemi, kterými prochází lidská duše. Tuto myšlenku opírá o zobrazení vegetabilních, zoomorfních a antropomorfních prvků vpletených do ornamentu grotesky. Myšlenka má své opodstatnění v sepulkrálním prostoru, kde plynutí času má svůj opodstatněný význam. Obdobnou hermavku, která se nachází na levé stěně lodi pod apoštolem Petrem u vítězného oblouku,[158] najdeme na grafickém listě Hanse Vredemana de Vries,[159] který v centrálním ovále zobrazuje Venuši jedoucí na voze taženém párem labutí. Grafika pochází z cyklu *Grottesco: in diverse manieren....*, z tohoto cyklu bylo použito dvou listů za předlohu pro výzdobu Trůnního sálu. Tento cyklus je datován dobou vzniku 1565–1571.³²⁸ Podoba s tímto listem může být pouze náhodná a význam zobrazení nám nikterak neosvětluje. Korčáková tuto hermavku identifikuje jako alegorii Léta.

V chórové části se nachází ciboriový oltář o výšce 4,2m³²⁹, konstrukce je umístěna na vyvýšeném stupni. Čtveřice toskánských sloupů z bílého mramoru stojí na postamentech. Stříška je tvořena půlkruhovými segmenty, na něž dosedá vysoké kladí. Na cviklech se nachází ženské nahé figury s rohy hojnosti na viditelné západní straně od lodi. Na jižní pravé straně s ratolestmi. Na severní straně figury s liliemi, na západní straně mají šňůru perel, či koráleků. Stříška je zakončena vždy dvojicí volut na každé straně, na východní viditelné se nalézá ukřižování s Kristem a dvěma anděly po stranách, kteří ke Kristu vzpínají ruce. Na jižní straně se nachází stojící mužská figura v tóze s křížem v levé ruce a gestem druhé ruky poukazujícím vzhůru, po pravé straně klečící anděl se vzepjatýma rukama ke stojící figuře. Na protější severní stěně, je Kristus přivázan ke sloupu, jedná se o scénu bičování, po levé straně klečící anděl se vzepjatýma rukama k hlavní figuře. Na východní straně je klečící mužská figura v bílé tunice, ruce vzepjaté. S největší pravděpodobností se jedná o Krista v zahradě Getsemanské. Klenba ciboria je modře a zlatě vypravena v ornamentu na bílém podkladě, uprostřed se nachází zlatá pětistá růžice. Podhledy oblouků segmentu jsou

³²⁷ KORČÁKOVÁ 2001 (pozn. 309), 32.

³²⁸ LUIJTEN 1997 (pozn. 272), 215 sqq.

³²⁹ PROKOP 1904 (pozn. 107), 860.

doplněny oválnými obrazy ve svém vrcholu, jedná se o jednoduché obrazy s ležící figurou. Prokop³³⁰ udává datum vzniku oltáře k roku 1580, kdežto Kratinová³³¹ uvádí rok 1589.

Nejdůležitější částí pohřební kaple je samotný sarkofág, který je umístěn na dvou vyvýšených stupních uprostřed lodi, přímo pod ústřední scénou představující vzkříšení. Na tumbě leží štukové figury Zachariáše z Hradce a na Telči s Kateřinou z Valdštejna a na Polné. Prokop³³² vznik sarkofágu udává do let 1580 až 1586. Figury leží v modlitbě se sepjatýma rukama. Jak jsem zmínil již na začátku kapitoly, Jan Kypta³³³ uvádí na sarkofágu i ležící figuru dítěte, která se zde však nenachází.

Součástí náhrobku je i kovaná mříž oddělující ho od okolního prostoru. Mříž vysoká 2,20 m je dělena do několika polí, která jsou umělecky pojata do spirál, rozvilin, závitů a květů s listovím. Vrcholy jsou prostorově řešeny kovanými stonky s bujnými květy. Na přední straně je mříž doplněna dvojicí erbů zámeckého pána a jeho první manželky, štítonoše tvoří dvojice medvědů.[160] Jeden z mála přímých dokladů akceptování mytologického původu rodu Rožmberků z italského rodu Ursini. Mříž stejně jako celá kaple prošla v osmdesátých letech dvacátého století restaurováním, při kterém bylo zjištěno autorství v díle uměleckého kováře Jörga Schmidhammera. Na jedné z kovaných kytic na vrcholu čelního sloupku byla při průzkumu objevena jeho firemní značka v podobě dvou kladívek. Tento umělec je také autorem mříže kolem tumb s ostatky Ferdinanda I., královny Anny a jejich syna Maxmiliána II. v katedrále sv. Víta.³³⁴

Autorem štukové výzdoby je tradičně jmenován Antonio Melana.

V této kapitole také nastíním, jakým způsobem probíhal samotný pohřeb zámeckého pána. Zachariáš zemřel 6. února 1589, „a toho dne, v pondělí památný³³⁵ den sv. Doroty, v noci na úterek umřel pan Zachariáš z Hradce na Telči.“³³⁶ Obdobnou zprávu nám zanechal i Mikuláš Dačický z Heslova ve svých Pamětech, vydaných roku 1620. K roku 1589 píše „V pondělí den památky sv. Panny Doroty umřel v markrabství Moravském na zámku svém Telči pan Zachariáš z Hradce, pán hrbovatý, jsa nejvyšším komorníkem téhož markrabství

³³⁰ PROKOP 1904 (pozn. 107), 860.

³³¹ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 97.

³³² PROKOP 1904 (pozn. 107), 869.

³³³ KYPTA 1857 (pozn. 313).

³³⁴ Miroslava NOVÁKOVÁ – SKALICKÁ: Obnovená renesanční mříž ze sepulkrální kaple zámku v Telči. ZPP r. LVII, č. 4, 1997, 123 sq. Kolem roku 1552 byla tumba královny Anny ozdobena mříží od Jörga Schmidhammera, tato mříž byla následně rozšiřována až do roku 1589, podle toho jak se rozšiřoval program samotného náhrobku.

³³⁵ Mikuláš DAČICKÝ Z HESLOVA: Prostopravda, Paměti, Praha 1955, 253sq.

³³⁶ BŘEŽAN 1985 (pozn. 6), 352.

Moravského.“ Pohřební slavnost finančně zajišťoval dědic panství, Adam II. z Hradce a odehrála se počátkem května na zámku v Telči. Přípravy posledního rozloučení se Zachariášem organizoval Adam Slavata, který na Telč odjel hned v únoru a o veškerém dění informoval Adama II. Tělo bylo mezitím vystaveno v kapli Všech svatých a byly zpívány žaltáře. Těchto slavností se kromě vdovy a dcery zajisté účastnili další členové rodiny, příslušníci šlechty, která byla nějakým způsobem vázána k Zachariášově osobě. Není vyloučeno, že samotného pohřbu se účastnili i nejvyšší moravští a čeští zemští úředníci. Mezi hosty byla například Zachariášova sestra Anna Lobkovická z Hradce se svým manželem Oldřichem Felixem z Lobkovic. Rakev s ostatky byla dle Zachariášova přání v testamentu uložena do nové pohřební kaple Všech svatých. Společně s ním byly do hrobu dány i ostatky první manželky Kateřiny z Valdštejna a na Polné a jejich jediného syna Menharta Lva. Tito dosud byli pohřbeni ve farním kostele sv. Jakuba. Zachariáš dokonce k příležitosti svého pohřbu odkázal do kaple mešní roucha, kalich, stříbrné svícny a další liturgické předměty, které do té doby byly v soukromé kapli v zámeckém areálu (kaple sv. Jiří). V den pohřbu visel v kapli pohřební prapor s oválným středem, kde byl v tempeře vyveden Zachariášův erb a datum jeho úmrtí.³³⁷

Pohřební řeč nad rakví pronesl dvorní kaplan Zikmund Domináček z Písnice³³⁸ a nazval ji *Oratio in funere*. V proslovu zakončeném několika verši chválil Zachariáše jako štedrého mecenáše studentů, který nadaným dětem svých poddaných umožňoval studium na katolických školách. Tato řeč vyšla téhož roku tiskem, stejně jako latinská báseň *Elegia funebris* od Friderica Consmanna³³⁹, kterou k příležitosti úmrtí svého strýce objednal Adam II. z Hradce. Adam II. nechal vydat ještě jedno dílo, které oslavovalo pozemské skutky Zachariáše z Hradce, jedná se o žalozpěv *Lamentio obitus* od univerzitního mistra Ionnese Manlia.³⁴⁰

³³⁷ Pavel KRÁL: Pohřby posledních pánů z Hradce, in: *Opera historica* 6, 1998, 403 sq.

³³⁸ Zikmund Domináček (Dominatius) z Písnice se narodil v Praze c. 1546, roku 1561 konvertoval ke katolictví. Studoval v Římě, Dilingenu a v Mnichově, jako člen jezuitského řádu vyučoval ve Vídni, Trnavě a Olomouci. Roku 1569 kázal v Praze, krátce nato byl z řádu propuštěn. Roku 1570 působil jako soukromý kněz u olomouckého biskupa Viléma Prusinovského, roku 1574 ho nacházíme v Brně. V dalších letech pravděpodobně uskutečnil druhou cestu do Říma. 1583 byl farářem ve Velešíně na rožmberském panství, odtud odešel do Telče a stal se kaplanem, Zachariáš mu opatřil farnost v Kostelní Myslové u Telče. Před rokem 1608 byl farářem v Horšovském Týně. Rukověť humanistického básnictví II, Praha 1966, 54.

³³⁹ Fridericus Consmannus pocházel ze Zaháně ve Slezsku. Roku 1594 byl na univerzitě v Padově, 1596 se uvádí konrektorem ve Znojmě u sv. Michala, roku 1597 jako správce školy v Jihlavě. *Elegie funebris in obitum... Zachariae de Nova Domo, liberi baronis, domini in Teltsch et Poln etc., anno 1589, die Februarii 6. pie defuncti, ad... Adamum de Nova Domo, liberum baronem in Frauenburg, Sac. Caes. Maiest. consiliarium intimu met supremum regni Bohemici cancellarium etc., moerentem. Auctore Friderico Consmanno. Pragae excudebat Georgius Nigrinus... 1589.* Rukověť humanistického básnictví I, Praha 1966, 459.

³⁴⁰ KRÁL 1998 (pozn. 338), 405 sq. Ioannes Manlius byl univerzitním mistrem. *Lamentatio obitus... Zachariae de Nova Domo, liberi baronis in Delts et Pollni etc., 8. Febr. anni fatalis 1589 e terris in coelestem patriam recepti, lachrymis... Adami de Nova Domo, liberi baronis in Frauenberg etc., Sacrae Caesareae Maiestati a*

V tomto prostoru určenému k poslednímu odpočinku zámeckého pána se svou chotí se nám nejviditelněji z celého areálu objevuje rodová prezentace. Jedná se o podobu štítonošů na mříži kolem náhrobku, ti jsou zpodobeni v podobě medvědů, tím se také jedná o vědomé přijetí legendárního původu Vítkovců (viz. kapitola Fiktivní původ rodu). Jednotlivé klenební scény odkazující k uzdravení a věčnosti ve vzkříšení jsou zde dokladem osobního Zachariášova přesvědčení, či spíše přání. To nám může Zachariáše ukázat jako člověka, který si přál vzkříšení pro svého syna, zemřelého rok před dokončením výzdoby a pro sebe samého další roky života pro pokračování své rodové linie. Tímto by se tato prostora stala opravdovým mementem zámeckého pána, doslova téměř pomníkem jeho osobních tužeb po zachování jeho vlastního rodu. Z možné prezentace zde vynechám obě figury na náhrobku, neboť zobrazení zesnulého je zde spíše pro jeho připomínku, než projevem osobní prezentace. Jen upozorním na formu, náhrobek je umístěn ve volném prostoru a figury na něm leží s gestem modlitby. Toto pojetí nám připomene královský náhrobek v katedrále sv. Víta v Praze a v podstatě využití stejného umělce pro zhotovení mříže nás nenechá na pochybách, že se v tomto případě mělo jednat o připomínku majestátu, v tomto případě šlechtického a nikoli královského. Zajímavý a do značné míry netradiční se zde jeví ciboriový oltář.

consiliis intimis regnique Bohemici supr. cancellarii, defuncti patruī, nuncupata auctore M. Ioh. Manlio. Pragae excudebat Georgius Nigrinus anno 1589. Rukověť humanistického básnictví III, Praha 1969, 255.

Zahradní arkáda

Východní část zámeckého okrsku zaujímá rozsáhlá zahrada oddělená od náměstí zdi členěnou nikami s malými okny. Zeď je směrem do zahrady doplněna arkádovou řadou sloupů. Jižní strana zámecké zahrady přiléhající k funerální kapli Všech svatých a oddělující zámecký okrsek od městského centra je členěna patnácti arkádovými poli a nikami. Klenební výseče přiléhající k nice jsou vyzdobeny malbami, v řadě případů nečitelnými či dokonce ztracenými. Jejich původní vzhled pouze usuzujeme ze zjištěných grafických předloh a ikonografické posloupnosti. Koncha niky je doplněna jmenným nápisem v kartuši a její boční stěny taktéž kartušemi v několika případech s rozpoznatelnými nápisy, které jsou však již nečitelné. Ne u všech nik se dochovala její tušená kompletní výmalba.

Lubomír Konečný v článku Habsburské impresy v Telči³⁴¹ dochází k poznání, že pro prvních pět klenebních polí bylo použito impres³⁴² habsburských panovníků z grafického cyklu *Imagines gentis Austriacae* od Francesca Terzia. První edice byla publikována roku 1558, druhá roku 1569 s datací na posledním listě 1573.³⁴³ Konečný předpokládá, že malíř, jenž zde působil, použil druhé edice z roku 1569. První část impres obsahuje patnáct grafických listů s habsburskými panovníky s osobními symboly, tedy impresemi. Jak si postupně ukážeme, tento počet není nevýznamný pro architektonické rozčlenění zahradní arkády. Můžeme zde tedy vyslovit i myšlenku, že architektura zahradní arkády byla od počátku budována s jasným ikonografickým programem pro její výzdobu.

Konečný pro svůj článek použil pět nejčitelnějších obrazů z klenby. V této kapitole navazují na jeho článek a mnohdy předpokládanou výzdobu rozšiřují na všech patnáct habsburských panovníků z první části grafického cyklu *Imagines gentis Austriacae*. Stejně jako Konečný používám edici, která na prvním listě nese datum 1569 a závěrečná viněta 1573.

Na prvním klenebním poli, [161] pojata z levé strany, je zachycen orel stojící na zemské sféře, zobákem rozvazuje fangli svazující zemi. V konše niky je jmenný nápis

³⁴¹ Lubomír KONEČNÝ: Habsburské impresy v Telči, in: *Ars Naturam Adiuvans*, Brno 2003, 95–103. Příchod Francesca Terzia na pražský dvůr viz. Jiří KROUPA: Malíř Francesco Terzio, okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: *Ars baculum vitae* (sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.), Praha 1996. Kroupa zde zmiňuje dopis Francesca Terzia, kterým doprovodil 4. května 1569 svůj grafický cyklus habsburských panovníků jejich předků a manželek, poslaných španělskému králi Filipovi II.

³⁴² Podobu a zásady impres stanovil Paolo Giovio ve svém *Dialogu* z roku 1555. Stanovil pět zásad: *impres* má vyjadřovat vztah duše a těla, nesmí být zatemněná, musí mít pěkný a veselý vzhled, nesmí obsahovat lidskou figuru a nápis (*lemma*) má být omezen na tři až čtyři slova, psaný v cizí řeči nikoli v lidovém jazyce.

³⁴³ KONEČNÝ 2003 (pozn. 342), 95.

MAXIMILIANVS · II · IMP. První z habsburských panovníků, kterým se počíná Terziova grafická kniha je Maxmilián II. Na grafickém listě je samotný symbol impresa doplněn na fangli nápisem *DOMINVS PROVIDEBIT* (Pán se postará).³⁴⁴[162] Na stěnách niky se nachází dvojice kartuší.

Osobní impresa jednotlivých habsburských panovníků najdeme i v knize Octaviana Strady *Symbola Romanorum imperatorum occidentalis ac orientalis, regunque Hispanorum, Gallicorum, Anglorum...*, vydané v poslední čtvrtině 16.století. Jednotlivá impresa jsou vložena do kruhového medailonu s lemmou po vnitřním obvodu. Oproti obrazům použitých u Francesca Terzia jsou patrné malé změny, které však nemají vliv na vnitřní význam impres. Nad impresí Maxmiliána II. s orlem na zeměkouli v lemmě taktéž *DOMINUS PROVIDEBIT*, čteme *Maximilianus II. Romanorum Imp: Rex Germaniae Hungaria etc.*

Druhé klenební pole[163] obsahuje malbu glóbu s dvěma prapory, dvouhlavou orlicí a fanglí s částečně zachovaným nápisem, který je zřejmen grafickou předlohou. Ta vychází z druhého listu Terziova cyklu a zachycuje Ferdinanda I. V impresi je nápis *CHRISTO DVCE*. [164] V nice tentokrát není zachován jmenný nápis, na bočních stěnách opět dvojice kartuší s nečitelnými náznaky původního nápisu. U Octaviana Strady jsou pro Ferdinanda dvoje impresa, první je totožné s tím, které je použito v díle Francesca Terzia. Druhé obsahuje pouze dvouhlavou orlici s ukřižovaným Kristem na hrudi a korunou nad hlavami. Lemma v prvním symbolu je totožná *CHRISTO DVCE*, na druhé impresi čteme *AQVILA ELECTA IVSTA OMNIA VINCIT*. Nad dvojicí těchto impres čteme v celém jménu *Ferdinandus Romanorum Imp: ac Rex Hungariae, Bohemiae, Dalmatiae etc. Infant Hispaniae. Archidux Austrie. Dux Burgundiae etc. Comes Habsburgi etc.*

Třetí pole[165] má v obrazové impresi dvojici korunovaných sloupů svázaných fanglí. V konše niky pouze prázdná kartuše beze stop nápisu. V Terziových *Imagines* je na třetím grafickém listě zachycen Karel V. V osobním symbolu, který je totožný s telěskou malbou se na fangli nachází nápis *PLVS VLTRA*. [166] Na stěnách niky opět kartuše, v kterých lze předpokládat nějaký nápis. Totožný osobní symbol Karla V. najdeme již v knize *Le Imprese Illustri* od Jeronýma Ruscelliho, vydané v Benátkách roku 1566. První vydání pochází již z roku 1556.³⁴⁵ Strada má pro Karla V. dokonce čtyři jednotlivá impresa, v prvním vavřínový věnec s latinským letopočtem uvnitř *M D X X X* (roku 1530 se Karel V. stal císařem svaté říše římské), v lemmě nápis *FVNDATORI QVIETIS*. Druhé impreso

³⁴⁴ Jakým způsobem je tvořena lemma impresa si můžeme ukázat na tomto příkladu, v textové části je použito citátu Abrahámovi odpovědi na Izákovu otázku kde je obětní zvíře, Gn. 22,8. Toto zcela odpovídá myšlence, že impresa vyjadřují jedinou myšlenku.

³⁴⁵ Jeroným Ruscelli ve svém díle stanovil další požadavek, aby se ‚ikon‘ a ‚lemma‘ nerozlučně spojily, aby nemohly existovat odděleně.

obsahuje pohled na opevněné město, nad nímž se vznáší slunce se zvířetníkem, v lemmě INAVGE. Třetí impreso je totožné s tím, které je použito u Francesca Terzia, tedy dvojice sloupů, zde s jednou korunou mezi nimi. Jeden ze sloupů stojí na pevnině, druhý na vodní hladině, lemma totožná PLVS VLTRA. Ve čtvrté impresi bůh vod na skalnaté krajině, se džbánem z něhož vytéká voda. V lemmě IN SPEM PRISCI HONORIS TIBERIS. Nad první dvojicí impres čteme *Carolus V. Austriacus. Romanorum Imp: Rex Germaniae. Hispaniae. Indiae, utrius[que] Siciliae etc. Archidux Austriae. Dux Burgundie Lothar: etc.* Nad druhou dvojicí impres jmenný text ve zkrácené podobě *Carolus V. Austriacus. Romanorum Imp: Rex Germaniae. Hispanie. Indie utrus[que] Sicilie etc.*

Ve čtvrtém poli[167] je nezřetelný obraz, který se nám ozřejmí až dle panovnické posloupnosti u Francesca Terzia. Na čtvrtém grafickém listě se nachází Filip I. Španělský, který má v osobním symbolu turnajové hrazení s rytířem na koni a nápisovou páskou *QVI VOLET*. [168] V konše niky prázdná nápisová kartuše, stejně jako na jejích bočních stěnách. Octavius Strada pro Filipa I. uvádí dvojici impres, první je totožná s použitou u Francesca Terzia, druhá obsahuje figuru (pro impres jak je určil Paolo Giovio, je figura netypická) Atlase se zemskou sférou na zádech, v lemmě CVM TEMPORE. Nad impresemi čteme *Philippus I. Catholicus Maximiliani I. Romanorum Filip. Rex Hispaniarum, utriusque Siciliae, Jerusalem Sardiniae etc Archidux etc.*

Páté klenební pole[169] má obraz loukoťového kola stojícím na jablku, na vrcholu kola je posazeno říšské jablko. Zpoza kola vlající fangle s náznaky původního nápisu. Jmenná kartuše v konše niky je prázdná, stejně jako dvě velké boční na stěnách. Dle grafického listu se jedná o osobní symbol Maxmiliána I., na listě se v pásce nachází nápis *PER TOT DISCRIMINA* (Po tolika rozdílech). [170] Strada uvádí dvojici impres, v prvním srdce v listovém věnci s lemmou IN MANV DEI REGIS EST. Druhé impreso je totožné jako u Terzia. Ve jméně čteme *Maximilianus I. Austriacus, Romanorum Imp: semper Augustus plurium[que] Europe Provinciarum Rex et Princeps Potentissimus. Archidux Austriae. etc.*

Šesté klenební pole[171] nese zobrazení ruky s mečem na otevřené knize, pouze v obrysech viditelná fangle bez známek nápisu. Jmenná kartuše je prázdná, stejně jako dvě boční na stěnách niky. Dle grafického listu se jedná o osobní symbol Fridricha III. Na nápisové pásce se nachází text *HIC REGIT ILLE TVETVR*. [172] Strada má totožné impreso, jen zde uvedu celé znění jména, *Fridericus III. Romanorum Imper: Rex Germaniae, Hungarie Dalmat: (...): etc Archidux Austriae etc.*

Sedmé klenební pole je bez malby, jmenná kartuše v konše niky je prázdná. V obou spodních kartuších jsou částečně zřetelné litery. Dle posloupnosti panovníků zde

předpokládáme osobní impreso Ladislava Uherského Českého krále, v jeho symbolu se nachází bůh vod s vázou, z níž vytéká voda. V nápisové pásce čteme *LATET ALTIVS*. Ladislav Uherský se u Strady nevyskytuje.

Osmé klenební pole je taktéž prázdné, stejně jako jmenná kartuše v konše niky. Nedochovala se ani dvojice velkých kartuší po stranách niky. Pokud budeme pokračovat dle listů Francesca Terzia, tak dalším panovníkem je Albert II. V osobním symbolu má paži v brnění s kopím, na pásce nápis *TOLLE MORAS* (Přestaň váhat). Strada uvádí stejné impreso, jen opět zmíním celé jméno *Albertus II. Austriacus Romanor[um] Imp: rex Germaniae Hungar: Bohemie. etc Archidux Austriae: Com: Habspur:*

Deváté klenební pole je opět prázdné. V jmenné kartuši v konše niky jsou pozůstatky nápisu ...VS...R..VS..A..C..[173] Devátým panovníkem u Terzia je v doslovném přepisu Ernest(vs) Fer(r)e(vs) (A)r(c)h.[174] Písmena v závorkách označují litery dochované na malbě. Tento panovník má v osobním symbolu ruku vycházející z mraku a držící cep, páska je doplněna o nápis *TELVM VIRTVS FACIT*. Ve dvojici velkých kartuší jsou nezřetelné pozůstatky původních čtyřřádkových nápisů. Strada používá stejné imprese, nad ní jméno *Ernestus Ferreus Archidex Austriae, Dux Stiriae. Carinthiae Carn: etc.*

Desáté klenební pole je prázdné, ve jmenné kartuši čteme necelé jméno LEOPOLDVS (P)ROB...CH.[175] Desátým panovníkem v Terziově cyklu je v doslovném přepisu Leopoldvs Probvs Arch.[176] V osobním symbolu se nachází paže s mečem vody, hasící oheň na horské cestě. Nápis nám sděluje *VIRTVTI NIL INVIVM*. Dvojice bočních kartuší je prázdná. Strada má totožné impreso, celé jméno nad ním uvedené zní *Leopoldus Probus Dux Austriae Cofmes]: Habspurgi. Landgrau: Alsat:*

Jedenácté klenební pole je bez obrazu, jmenná kartuše bez dochovaného nápisu. V Terziově díle je jedenáctým panovníkem Albertvs Sapiens Arch., ve svém osobním symbolu má chorého s dřevěnou protézou na noze, v nápisu na pásce čteme *ET HIC. VIRVM AGIT*. Dvojice kartuší na stěnách niky jsou prázdné. Strada opět použil totožné impreso, ve jmenném nadpise čteme *Albertus II. Sapiens Dux Austriae Comes Habspurgi, Landgr: Alsatie.*

Dvanácté klenební pole je bez výzdoby, stejně jako celá plocha niky. Dle Terziovi posloupnosti následuje Fridericvs III. Pvlcher Imp. (Fridrich III. Nádherný) s pohledem na statui s poškozenou nohou a nápisem *STAT ADHVC* (Stále stojící) v osobním symbolu. Strada použil stejné impreso, ve jmenném nadpise čteme *Fridericus Pulcher. Romanorum Imp: Rex Germaniae, Dux Austriae, Stirie Carinthie Sueviae est Com: Habspur:*

Třinácté klenební pole, stejně jako nika jsou bez známek výzdoby. U Francesca Terzia následuje Rodolphvs Rex Boemiae (Rudolf král Český) s osobním symbolem kohouta stojícího na trumpetě s praporem. Na pásce čteme nápis *CVRA VIGIL* (Pečlivý strážce). Strada použil totožné impreso, ve jmenném nadpise *Rudolphus Bohemiae Rex. Dux Austriae. Stiriae. Carinthiae etc. filius Alberti I. Imper:*

Čtrnácté klenební pole s nikou je opět bez výzdoby, pouze v konše je zřetelná jmenná kartuše, ovšem bez čitelného jména. Na čtrnáctém listu Francesca Terzia se nachází Albertvs I. Trivmph. Imp. V osobním symbolu paže třímající římskou standartu mezi řadou kopí po stranách. Nápis na pásce zní *FVGAM VICTORIA NESCIIT* (Vítězství nezná útek). Strada má totožné impreso, ve jméně čteme *Albertus I. Austriacus Romanorum Imp: Rex Germaniae, Dux Austriae. etc Comes Habsburgi.*

Patnácté pole je bez obrazu, stejně tak i stěny niky. Pouze v konše na zřetelné jmenné kartuši čteme *RODOLPHVS I. IMP.*[177] Patnáctým a zároveň posledním panovníkem v první části díla Francesca Terzia je Rodolphvs I. Imp.[178] V osobním znaku má rukavici brnění třímající palcát a vavřínovou ratolest, nápis na pásce praví *VTRVM LVBET* (Je možno volby). Strada uvádí totožné impreso, ve jméně čteme *Rudolphus I. Austriacus Romanorum Imp: Rex Germaniae. Dux Austriae etc Comes Habsburgi.*

Zcela otevřenou otázkou je, zda niky nesly sochařskou výzdobu a popřípadě jakého byla obsahu. Kratinová v této souvislosti uvádí, že se v nikách nacházely busty a dle částečně dochovaných jmenných nápisů předpokládá, že se jednalo o panovnickou řadu.³⁴⁶ Některé z osobních symbolů nalezneme i v *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperátorum Regum*, vydaných roku 1601 a také 1604.

Vydání *Imagines gentis Austriacae* od Francesca Terzia se nacházelo taktéž v rožmberské knihovně. Václav Břežan titul uvádí na foliu 1009.

Podobné císařské programy se nacházely na rakouských zámcích Štrejtnů. Na arkádové chodbě zámku Schallaburg terakotové medailony, podobný program se dá tušit v nikách kolonády zámku v Uherčicích, který nechali Štrejtnové renesančně přestavět. Sochařská výzdoba se předpokládá i v nikách telčského zahradního loubí a není vyloučena ani v nikách velké arkády v Jindřichově Hradci. Obdobným cyklem je vyzdobeno i arkádové nádvoří zámku Hofburg v Brixenu z roku 1596.³⁴⁷

³⁴⁶ KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 (pozn. 23), 99.

³⁴⁷ Alena SKRABANEK: Architektura renesančních zámků Uherčice a Telč ve středoevropském kontextu. In: Památky Vysočiny, Sborník NPÚ ú. o. p. Telč, 2010.

Vznik arkádového zahradního ochozu se klade do sedmdesátých let 16. století a řadí se tak tedy k prvním takto koncipovaným zahradám na našem území. Do první poloviny sedmdesátých let se datuje zahrada s arkádovým ochozem v Rožmberském paláci na Pražském hradě, jejímž stavitelem byl Ital Ulrico Aostalli, další takto koncipovaná zahrada se nachází v zámeckém areálu Jindřichova Hradce, tato se klade do devadesátých let 16. století.³⁴⁸ Telčská zahrada se tak přiřazuje ke stavbě rožmberské a doba vzniku mezi oběma stavbami nebude pravděpodobně veliká. Tomuto by mohly nasvědčovat i dochované originální krovy, které dendrochronologický průzkum řadí do let 1569–1570 na jižním křídle zahradní zdi a roky 1570–1572 na východní zdi.³⁴⁹ K této ohradní zdi se přidružuje městská brána, která vznikla nedlouho po stavbě zdi. Na její věži je vročení rokem 1579 a dendrochronologický průzkum datuje krovy do let 1576–1577 na tělese budovy a 1578–1579 na věžnici.³⁵⁰ V ohraničeném desetiletí sedmdesátými léty se dá vytušit samotný vznik maleb. Výběr námětu habsburských impres zakončených postavou Rudolfa II., je možné spojit se Zechariášovou účastí na jeho pražské korunovaci roku 1575. V tomto světle by se mohly malby vnímat i jako připomínka této historické události a samotné Zachariášové náklonnosti habsburskému rodu.

Zachariáš se nám zde jednoznačně prezentuje jako přívrženec habsburské monarchie. Použitím předloh, se dokonce hlásí k umělecké tradici, která vychází z habsburského královského prostředí. Francesco Terzio patřil k dvorským umělcům Ferdinanda I. a mnoho let působil ve Vídni a také v Praze. Po kováři Schmidhammerovi se jedná o druhou doloženou uměleckou osobu, která vycházela z královského okruhu a sloužila či její dílo posloužilo i ve šlechtické rezidenci Zachariášově.

³⁴⁸ Alois KUBÍČEK: Rožmberský palác na Pražském hradě, in: *Umění* 1, 1953, 308–318. Jarmila KRČÁLOVÁ: Palác pánů z Rožmberka. In: *Umění* 17, 1970, 469–483.

³⁴⁹ BLÁHA/KYNCL 2008 (pozn. 177).

³⁵⁰ BLÁHA/KYNCL 2008 (pozn. 177).

Závěr

S osobní prezentací v podobě zobrazení sebesama se ve výzdobě setkáme se Zachariášem jako Herkulem krotícím Dianinu laň na otopném tělese Velkého hodovního sálu. Jako Herkules je taktéž zachycen ve výmalbě stropu Trůnního sálu. Tyto kriptoportréty jsou v 16. století běžným způsobem pro zachycení vlastností dané osoby. V tomto případě Zachariáše jako panovníka obdařeného ctnostmi, silou a nadlidskými schopnostmi. Mimo všeobecně užívanou výzdobu v 16. století, mezi kterou patřily čtyři elementy, pět smyslů, či cyklus antických králů, se osobní projev zámeckého pána nejvíce projevil ve výzdobě Zlatého sálu, v použití impres habsburských panovníků na zahradní arkádě či volbou předloh herkulových činnů vytvořených dle traktátu sepsaném ve 12. století. Výrazným osobním pojetím je taktéž použití figur zámeckého pána a jeho paní v podobě Adama a Evy ve druhém nádvoří. Osobní rovina je taktéž výrazně promítnuta ve výzdobě funerální kaple Všech svatých, kde je užito motivu vzkříšení a věčného života s podobou křesťanské lásky. Zlatý sál stále zůstává velkým ikonografickým otazníkem a to způsobem jakým bylo použito předloh a možného jízlivého pojetí k vlastní osobě v podobě Lucifera držícího rodové znaky. Významným projevem Zachariášovy osobnosti je taktéž pojetí šesti triumfů ve Velkém hodovním sále. Ve výzdobě se mnohokrát opakuje moralistní hledisko a do značné míry memento mori, jako v Hodovním sále se zobrazením smrtelných hříchů bez jejich odpovídajících protějšků, či pojetí mementa mori (času) s datací výzdoby Zlatého sálu nebo vyvrcholení triumfů v podobě smrti, které jde proti původní ikonografické myšlence. Toto memento mori je následně stělesněno samotnou hmotou pohřební kaple umístěné v zámeckém komplexu. Tak jako osoba Zachariášova se ve výzdobě objevuje, nebo je identifikována osoba jeho prvé manželky Kateřiny z Valdštejna. S její osobou se setkáme v podobě Judity na otopném tělese Velkého hodovního sálu, nebo Evy ve výklenku arkádové stěny. Také ji lze ztotožnit v podobě rodové kartuše v Hodovním sále či Klenotnice. Tato ikonografie byla natolik silná, že se s ní setkáme i ve výzdobě pohřební kaple Všech svatých, která byla vyzdobena až po její smrti a určena jako mauzoleum manželského páru. S Kateřinou se ve výzdobě setkáme vždy po boku Zachariášově a nedochovaly se nám žádné ukázky jejího samostatného zobrazení, jako např. Zachariáše ve výmalbě Trůnního sálu.

Projev rodové prezentace nalezneme ve Velkém dovním sále v erbovní řadě, kdy je připomínána sňatková provázanost s významnými šlechtickými rody. Na tuto část výzdoby lze pohlížet jako na projev rodové paměti. Nejvýraznější projev rodové prezentace je ve

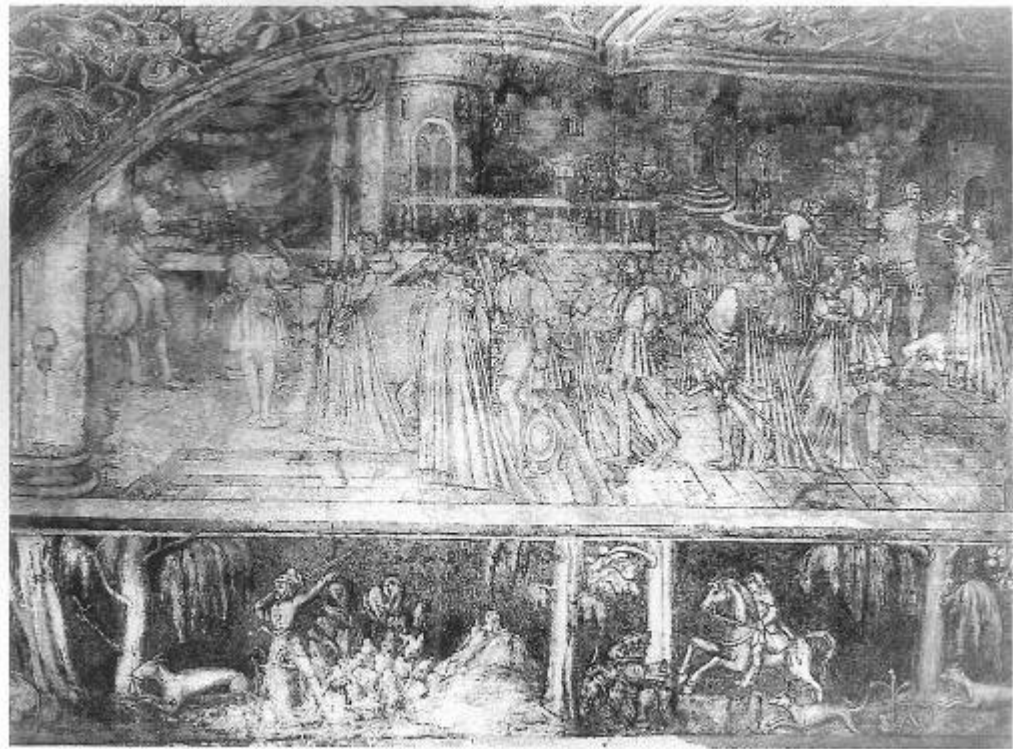
výzdobě pohřební kaple Všech svatých, kde se nachází dvojice erbů zámeckých pánů se štítonoši v podobě medvědů, tato jediná ukázka výtvarného zobrazení nám ukazuje přijetí myšlenky o původu rodu z italské rodiny Ursini. I přesto, že Císařský sál svou ikonografií nikterak nevíbočuje z dobových zvyklostí, můžeme ho zařadit do souvislostí rodové prezentace. Vyobrazení římských králů zde může být poukazem k legendárnímu původu Vítkovců a první římské králové by zde byli potomky Aenea a samotní předchůdci legendárního Vítka. Stejně tak lze pohlížet na štukový reliéf Pluta (Neptuna), jako na mytologický poukaz k Aeneovi a samotné touze Zachariášově po zbudování sídla (města) pro svůj vlastní rod. Po smrti Kateřiny z Valdštejna roku 1571 a jejich syna roku 1579, se tyto pro Zachariáše tragické události mohli promítnout do vyobrazení Vzkříšení a Uzdravení na klenbě pohřební kaple. Na tyto scény lze pohlížet jako na zbožné přání zachování své osobní rodové linie. K rodové prezentaci, či paměti odkazující na historii sídla můžeme uvést gotizující prvky ve výzdobě Klenotnice. Místnost má výzdobu odpovídající spíše manýrismu, nese však prvky přesekávaných žeber či kroužené klenby na rezném zdivu. Výzdoba vznikla pravděpodobně v průběhu šedesátých let a zcela zapadá do nové renesanční výzdoby, tyto „historizující“ prvky mohou sloužit jako připomínka původu starého hradu, kde se samotná místnost nachází.

V průběhu psaní této práce jsem našel dosud nezjištěné předlohy pro zámeckou výzdobu, v některých případech upřesňuji a doplňuji již předlohy zjištěné. Tyto předlohy nám ukazují jednu z podob zámeckého pána. Je jí orientace na uměleckou produkci flámské a holandské provenience. Jak jsem zmiňoval v kapitole o předlohách, tato orientace je způsobena i změnou v obchodních sticích, které probýhaly v sedmdesátých letech. Zachariášovu orientaci na tento druh umění lze vysledovat již v šedesátých či na sklonku let padesátých. Toto vše nám Zachariáše odhaluje po stránce uměleckého zájmu a zaujetí, vzhledem k nedostatku dobových archiválií je nám jeho umělecký odkaz důležitým pramenem a to nejen k poznání jeho osoby, ale taktéž důležitým poznatkem k pochopení části historie v regionu českého království. O osobním profilu stavebníka nás také informují dva nápisy nad portály do nádvoří starého hradu. Oba nesou vnošení 1556, Vnitřní portál má v nadpraží „Lepší skromná živnost pod vlastní prkennou střechou nežli rozkošný pod cizí.“ Vnější nese nápis „Požehnání božské činí bohaté lidi.“

Nově zjištěné a upřesněné předlohy nám ukazují ještě další možnost využití a to je upřesnění data vzniku výzdoby. Ve Zbrojnici je díky předlohám Franse Huyse, možné určit post quem pro výzdobu rokem 1555. Klenotnice se nám obdobným způsobem posune ve

svém možném počátku výzdoby k roku 1558, kdy vznikl grafický cyklus architektur Rudolfa Wyssenbacha.

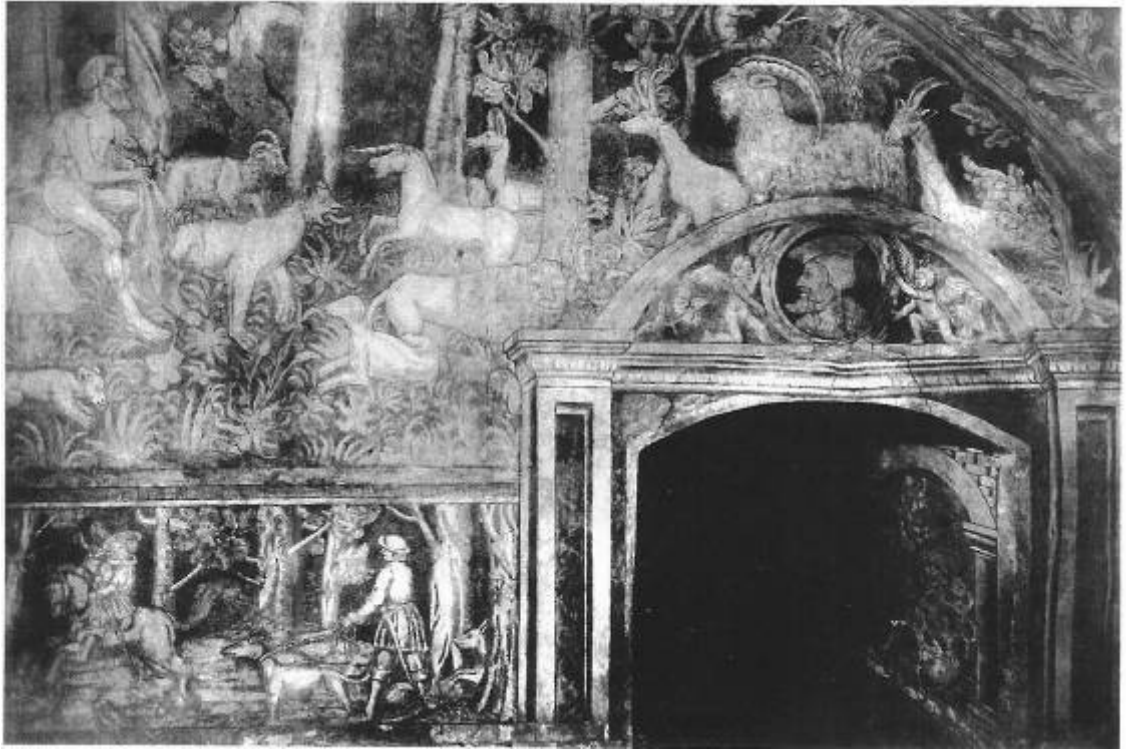
Obrazová příloha



1. Herodova hostina, 1553, sgrafito, Telč, jižní stěna Hodovní síně



2. Herodova hostina, grafický list od Virgila Solise



3. Orfeus hrající zvířatům, 1553, sgrafito, Telč, severní stěna Hodovní síně



4. Orfeus hrající zvířatům, grafický list od Virgila Solise



5. Závist, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně



6. Závist, 1552, grafický list Heinricha Aldegrevera



7. Nestřídmost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna
Hodovní síně



8. Nestřídmost, 1552, grafický list od Heinricha
Aldegrevera



9. Lenost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna
Hodovní síně



10. Lenost, 1552, grafický list od Heinricha
Aldegrevera



11. Chlípnost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně



12. Chlípnost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera



13. Zbrojnoš, 1553, sgrafito, Telč, západní stěna Hodovní síně



14. Tři dobří pohané, grafický list, Daniel Hopper



15. Tři dobří pohané, grafický list, Hans Burgmair



16. Lakomství, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna



17. Lakomství, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera



18. Pýcha, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna



19. Pýcha, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera



20. Prchlivost, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna



21. Prchlivost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera





22. Klenba Hodovní síně, sgrafito, 1553

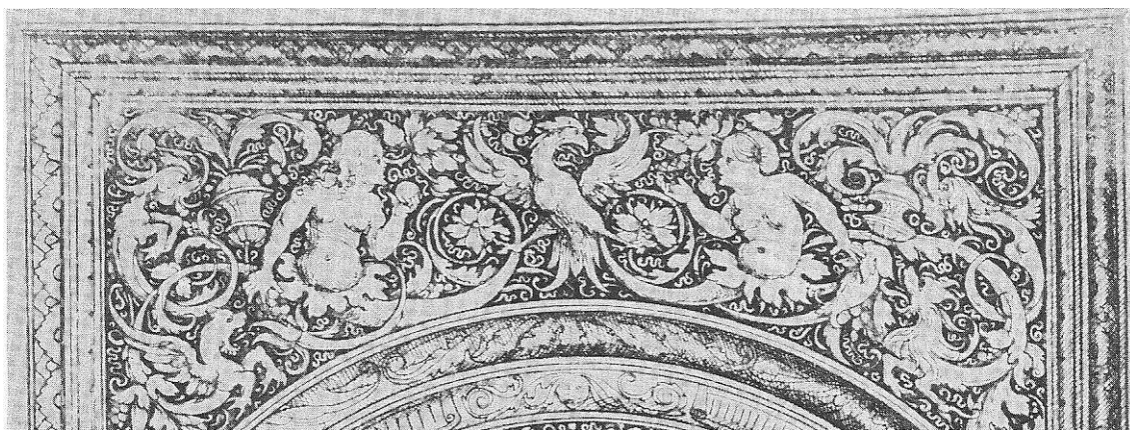


23. Mistr koňských hlav, grafický list

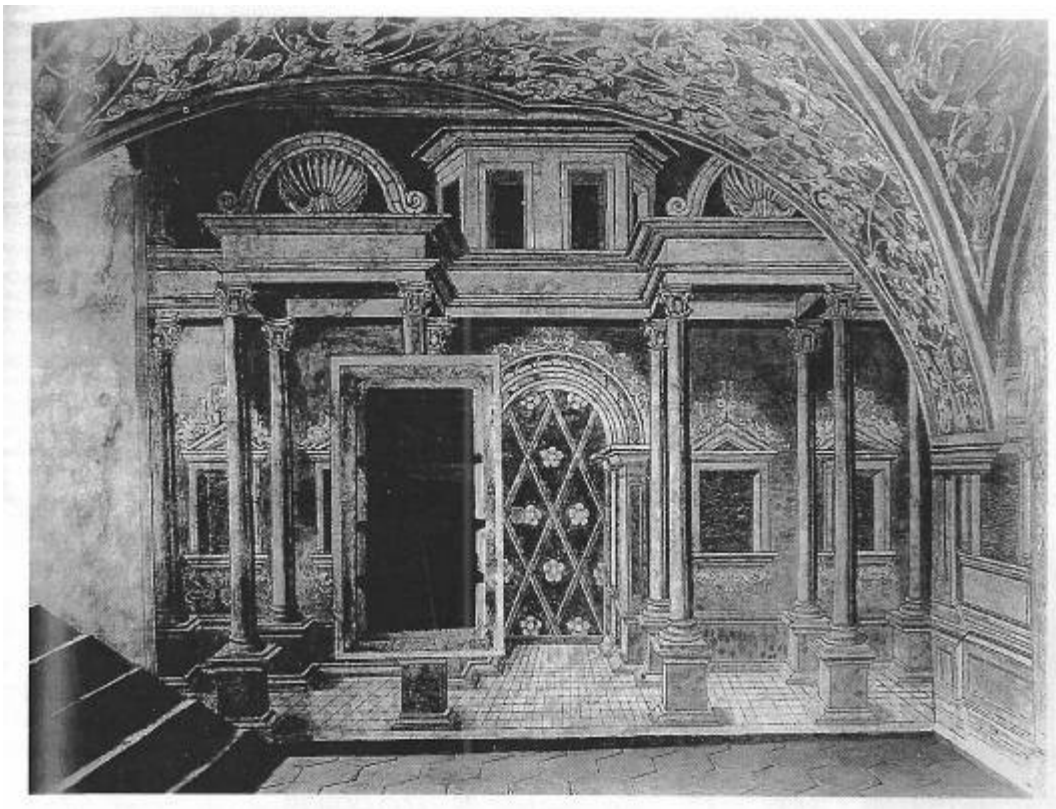


24. Klenba Hodovní síně, sgrafito, 1553





25. Císař Karel V., grafický list, Daniel Hopfer



26. Jižní stěna, Klenotnice, sgrafito



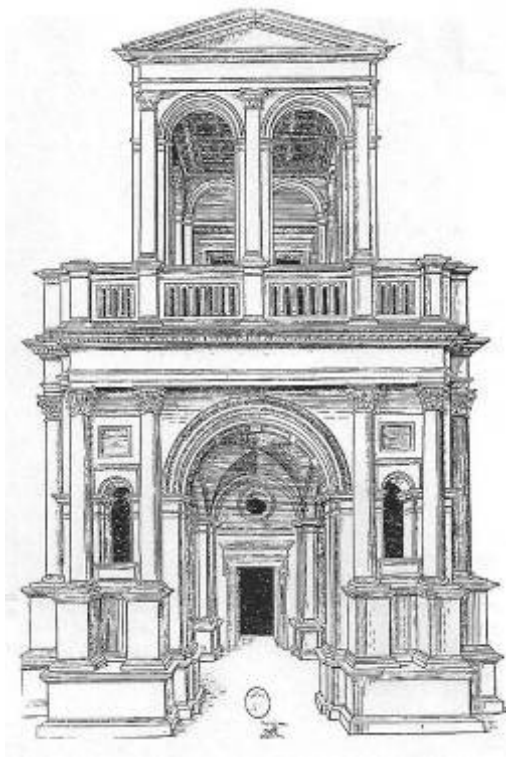
27. Navštívení Panny Marie, grafický list, Nicoletto da Modena



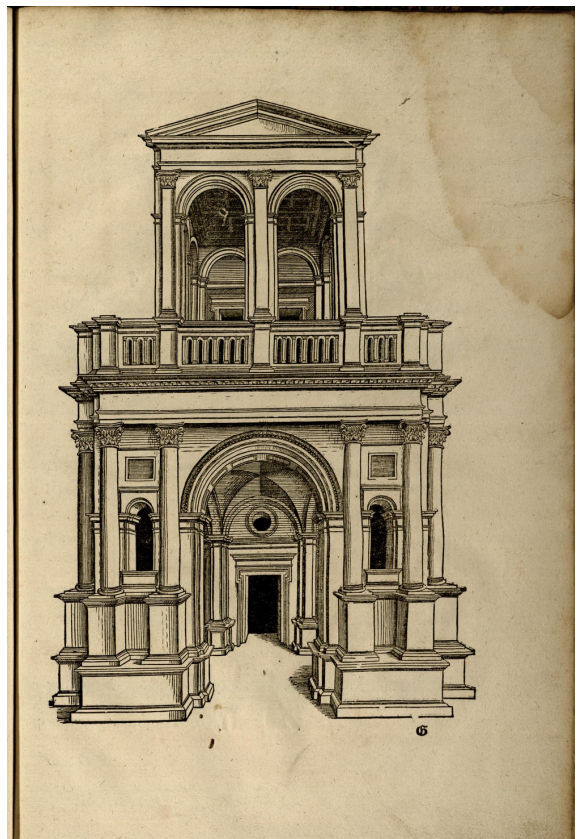
28. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



29. Severní stěna, Klenotnice, sgrafito



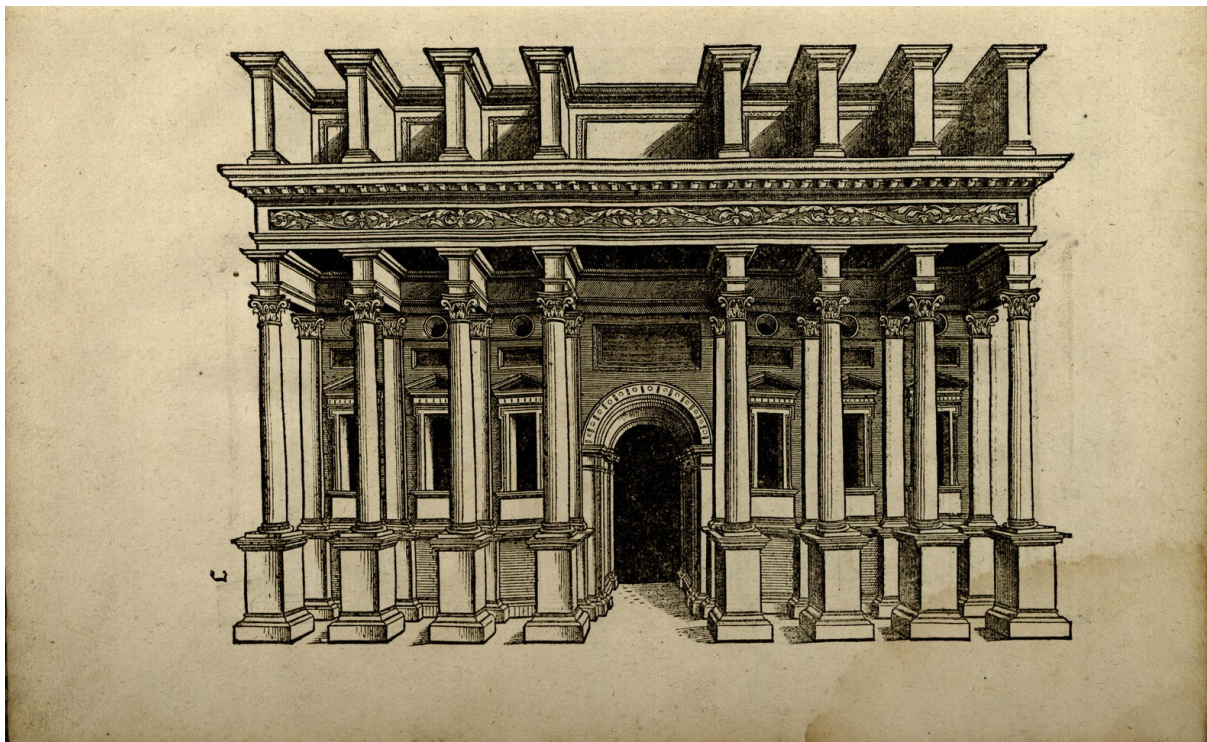
30. Fiktivní architektura, **Rudolf Wyssenbach**, převzato od Marie Mžkové, 1566



31. Fiktivní architektura, **grafický list**, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



32. Část stěny u okna, sgrafito, Klenotnice



33. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



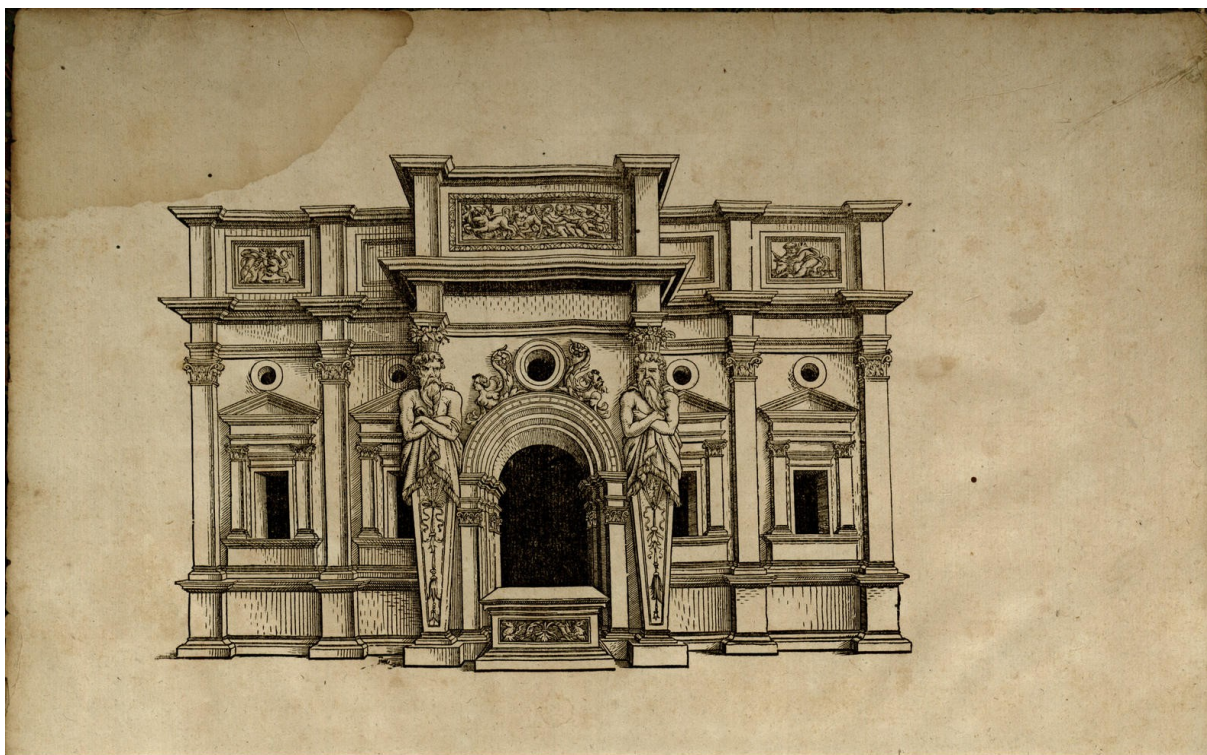
34. Část východní stěny, sgrafito, Klenotnice



35. Vstup ve východní stěně, sgrafito, Klenotnice



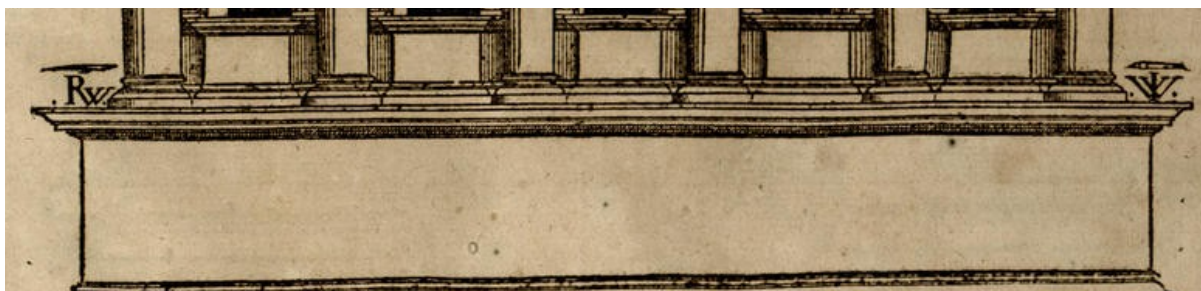
36. Hans Holbein ml., c. 1545. Mžyková uvádí totožný list přerýtý Rudolfem Wyssenbachem, c. 1566



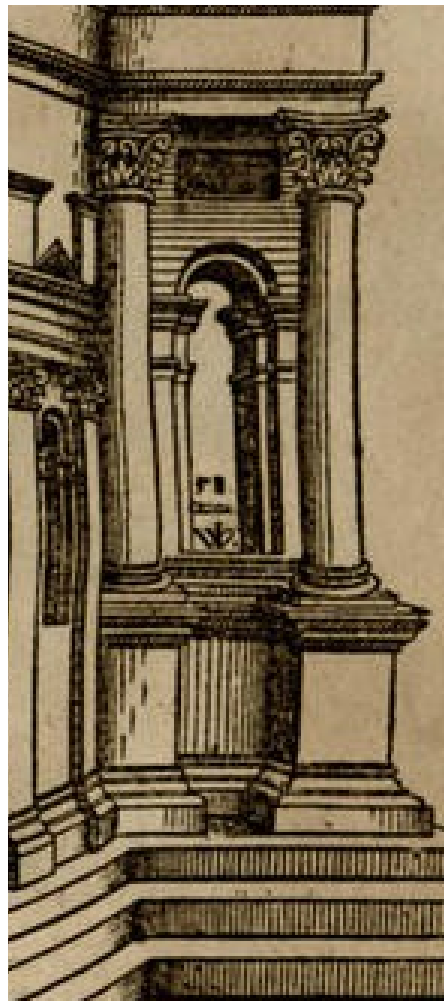
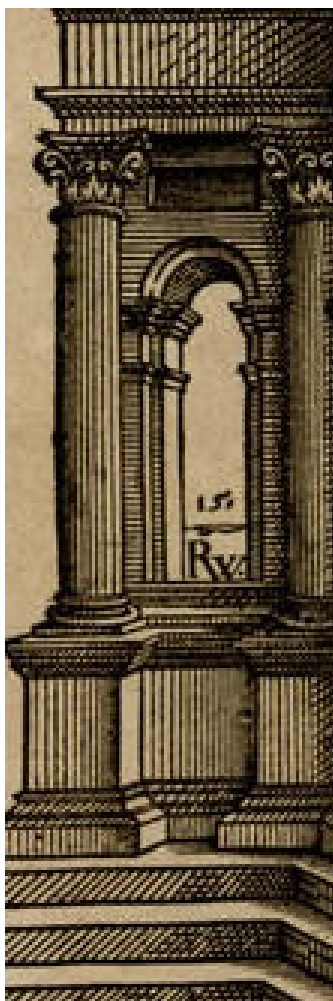
37. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



38. Fiktivní architektura, Rudolf Wyssenbach: *Wunderbarliche kostliche gemalt...*, 1561



39. Detail grafického listu, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



40. Detail grafického listu, reedice knihy Hanse Bluma *V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*, 1596



41. Oplakávání Krista, východní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564



42. Sv. Jiří, severní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564



43. Znaková kartuše, západní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564









44. Maskaron, klenba Zbrojnice, malba



45. Blázen, klenba Zbrojnice, malba



46. Opice, klenba Zbrojnice. Reliéfní pás pod stropem, Velký Hodovní sál. Fragment malby, předsíň starého hradu



47. Judita, Telč, Velký hodovní sál, otopné těleso, malba



48. Herkules, Telč, Velký hodovní sál, otopné těleso, malba



49. Herkules, grafický list, 1550, Heinrich Aldegrever



50. Triumf Lásky, východní stěna, malba



51. Triumf Lásky, grafický list, Georg Pencz



52. Triumf Slávy, východní stěna, Velký hodovní sál, malba



53. Triumf Slávy, grafický list, Georg Pencz



54. Triumf Věčnosti, východní stěna, Velký hodovní sál, malba



55. Triumf Věčnosti, grafický list, Georg Pencz



56. Triumf Čistoty (Cudnosti), jižní stěna, Velký hodovní sál, malba



57. Triumf Čistoty (Cudnosti), grafický list, Georg Pencz



58. Triumf Času, jižní stěna, Velký hodovní sál, malba



59. Triumf Času, grafický list, Georg Pencz



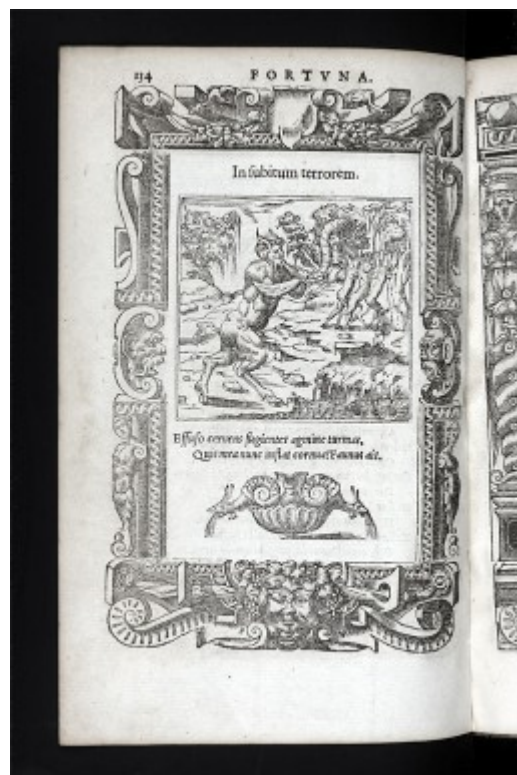
60. Triumf Smrti, západní stěna, Velký hodovní sál, malba



61. Triumf Smrti, grafický list, Georg Pencz



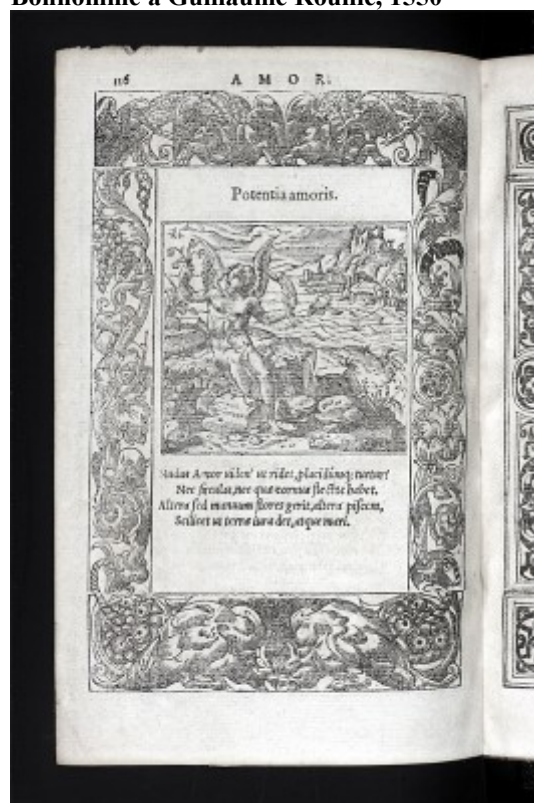
62. Satyr, první malované pole



63. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



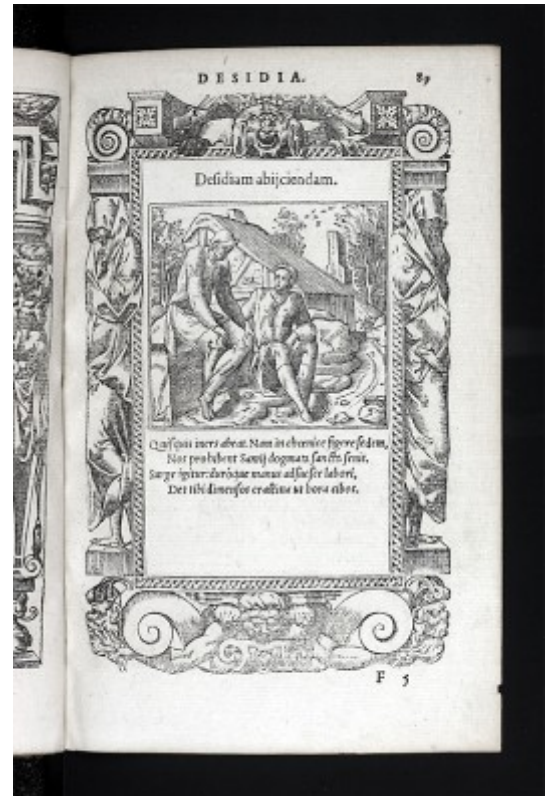
64. Amor, druhé malované pole



65. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



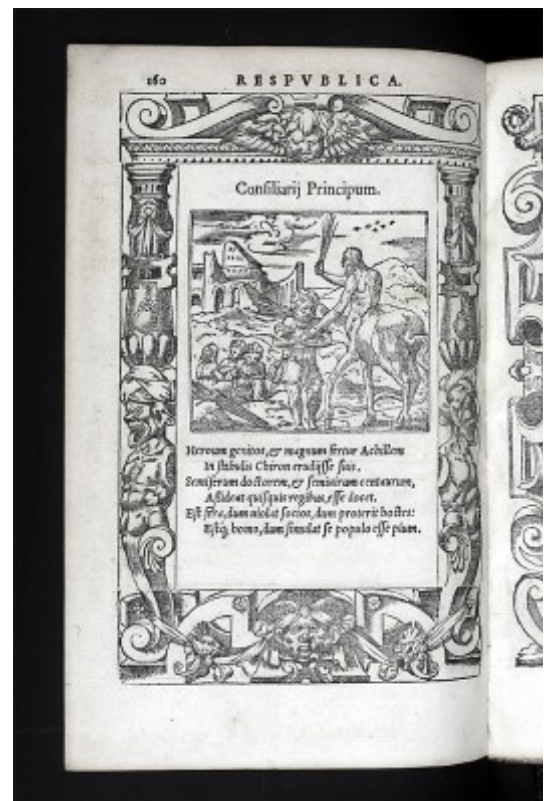
66. Třetí malované pole



67. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



68. Čtvrté malované pole



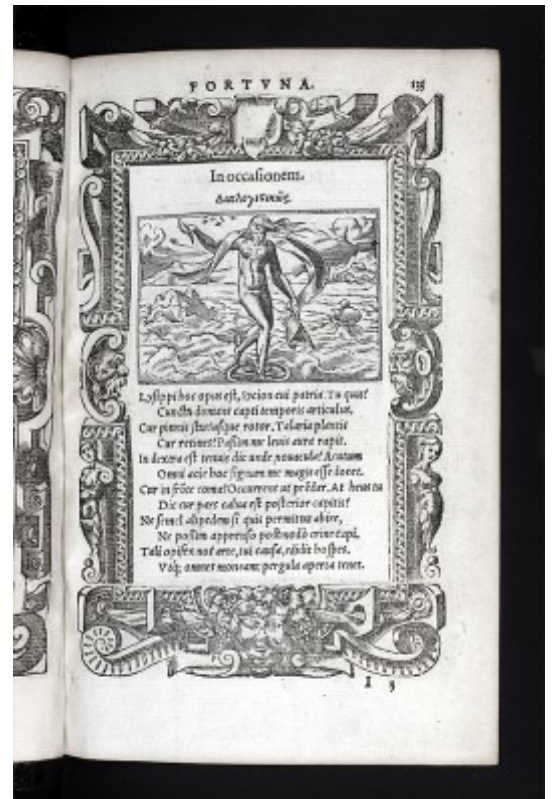
69. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



70. Páté malované pole



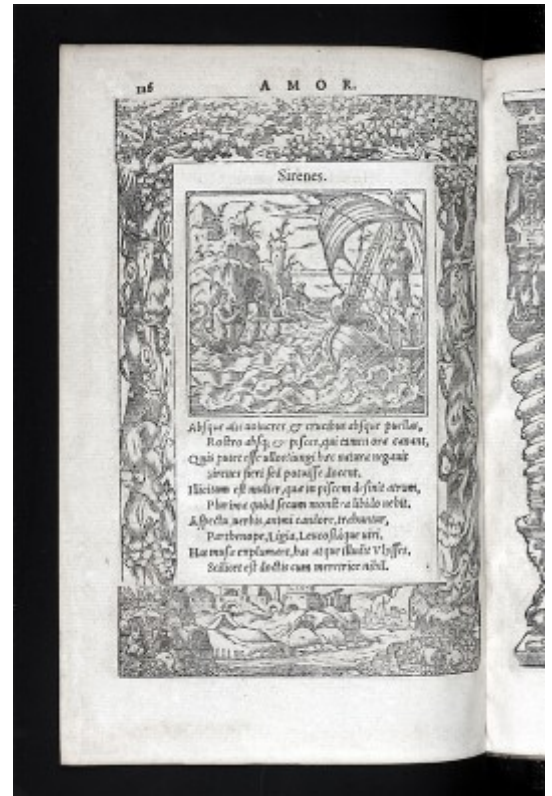
71. Šesté malované pole



72. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



73. Sedmé malované pole



74. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



75. Osmé malované pole



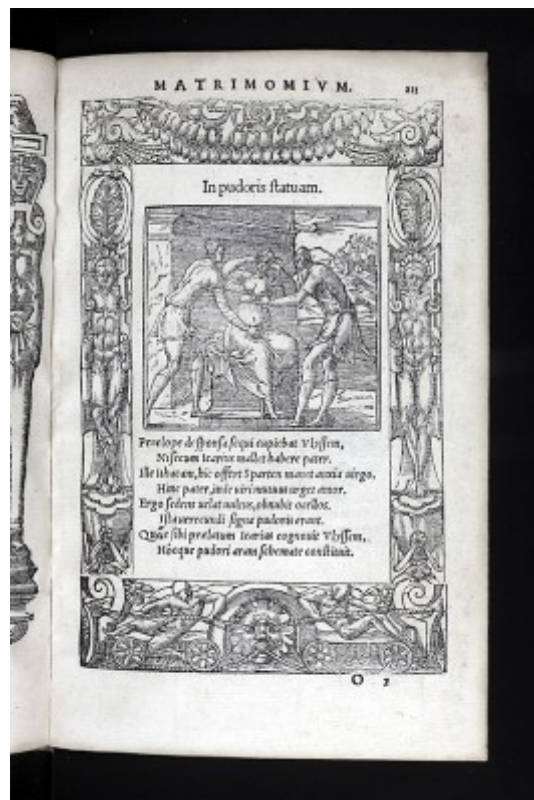
76. Víra v Bohu přináší milosrdenství, grafický list, Dirck Volkertsz Coornert, 1550



77. Deváté malované pole



79. Desáté malované pole



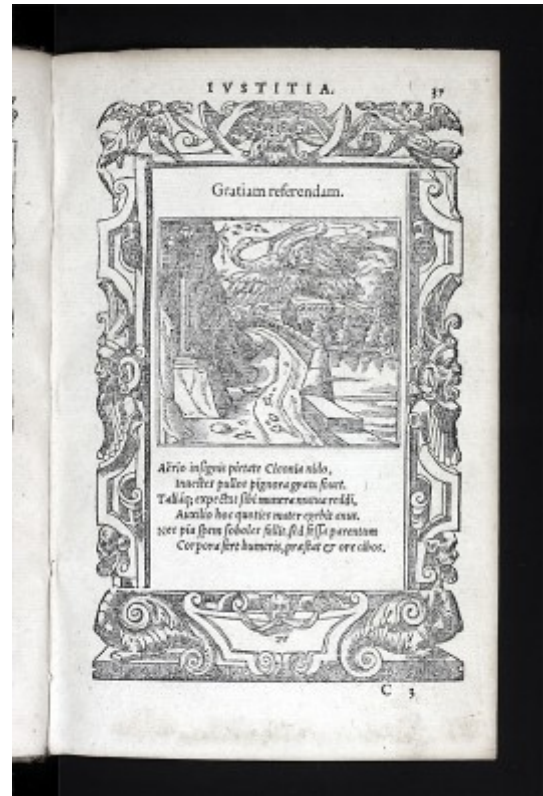
78. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



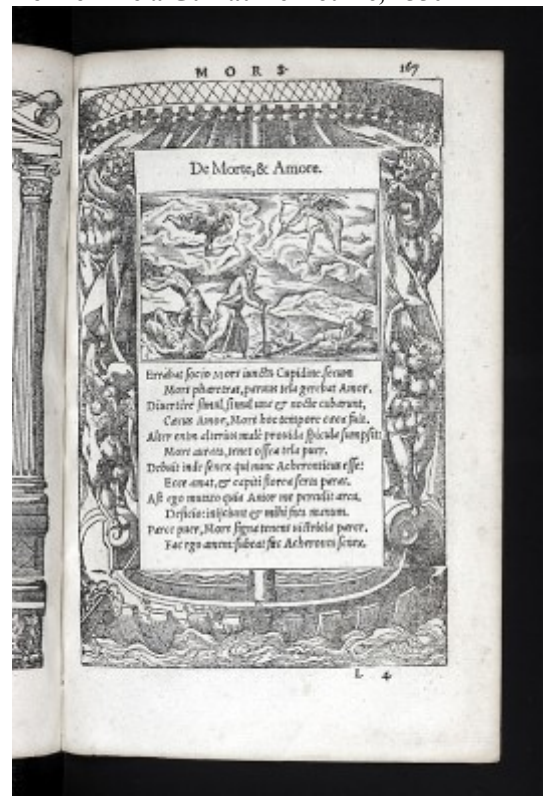
80. Jedenácté malované pole



82. Dvanácté malované pole



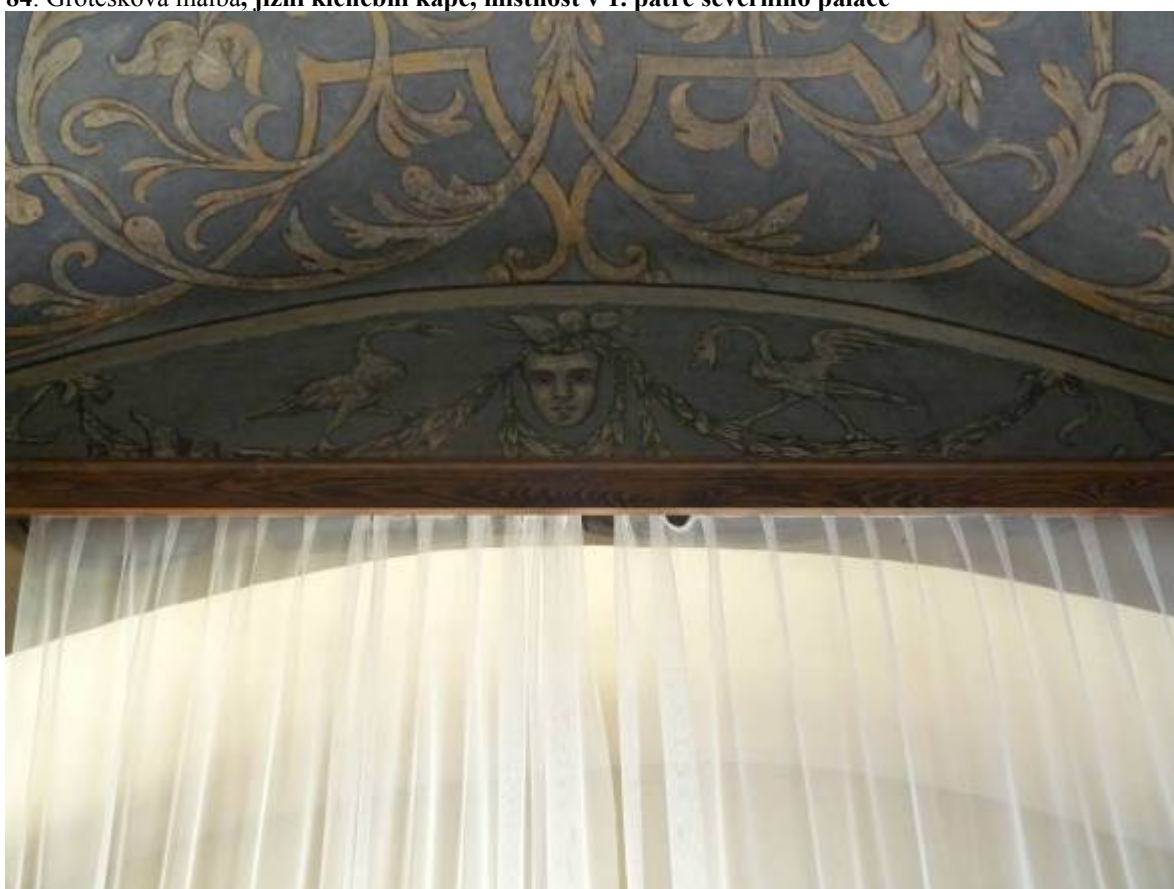
81. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



83. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



84. Grottesková malba, jižní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce



85. Grottesková malba, jižní stěna, místnost v 1. patře severního paláce



86. Grottesková malba, východní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce



87. Grottesková malba, východní stěna, místnost v 1. patře severního paláce



88. Grotesková malba, severní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce



89. Grotesková malba, severní stěna, místnost v 1. patře severního paláce



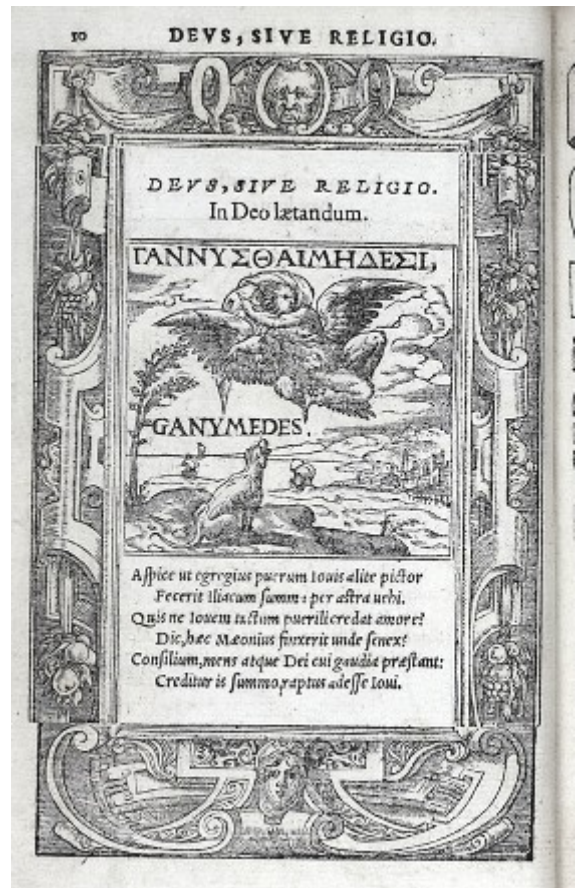
90. Grotesková malba, západní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce



91. Grotesková malba, západní stěna, místnost v 1. patře severního paláce



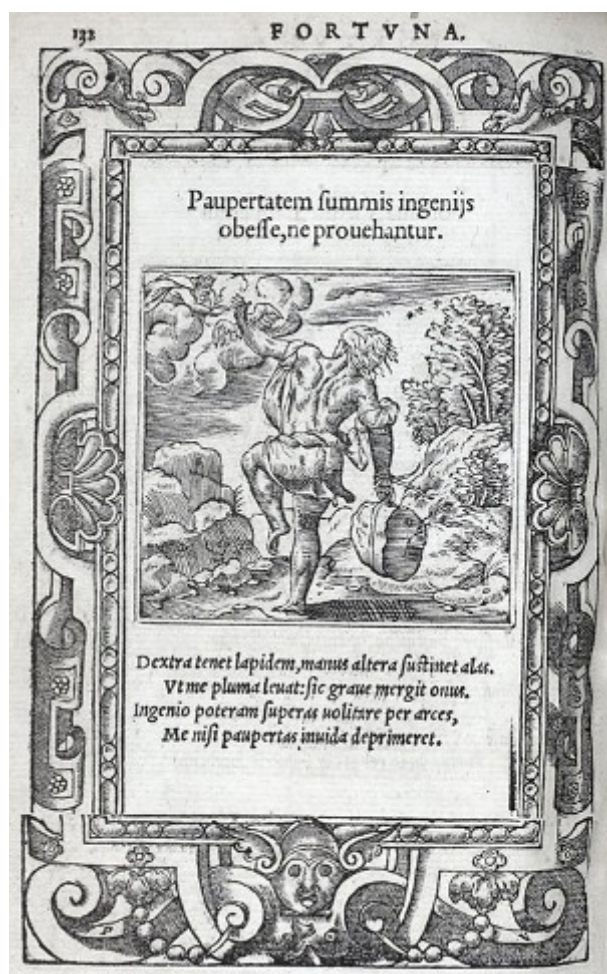
92. Ganymédes, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



93. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



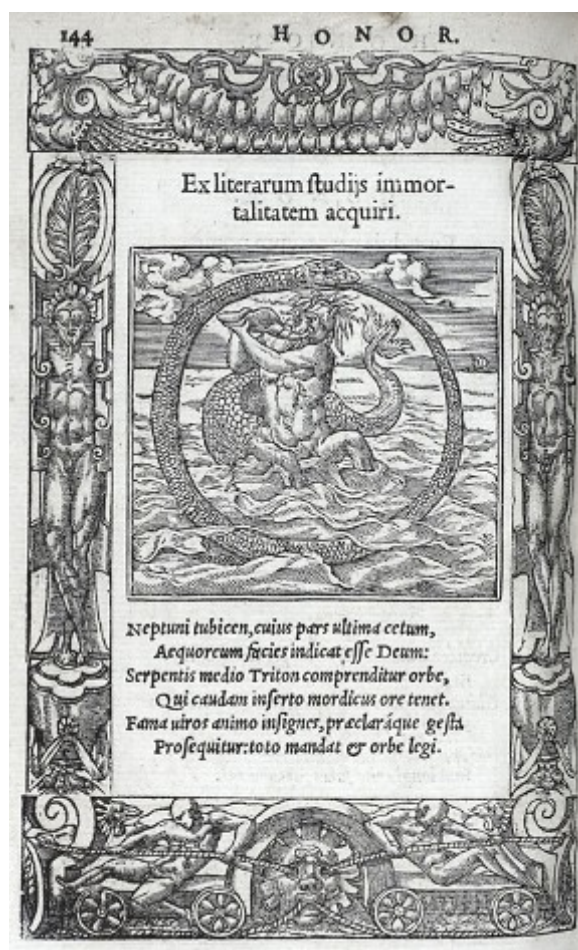
94. Mužská figura, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



95. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



96. Tritón, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



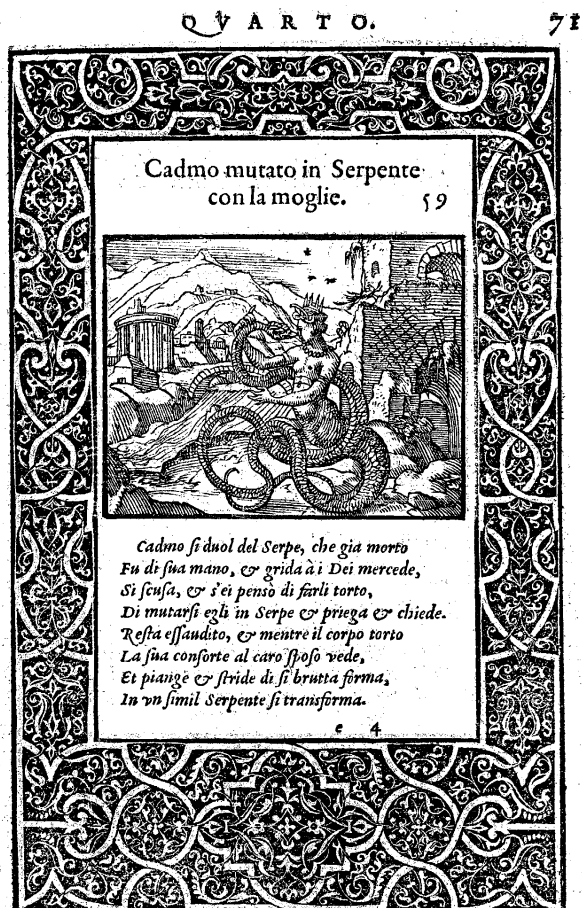
97. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



98. Boháč, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



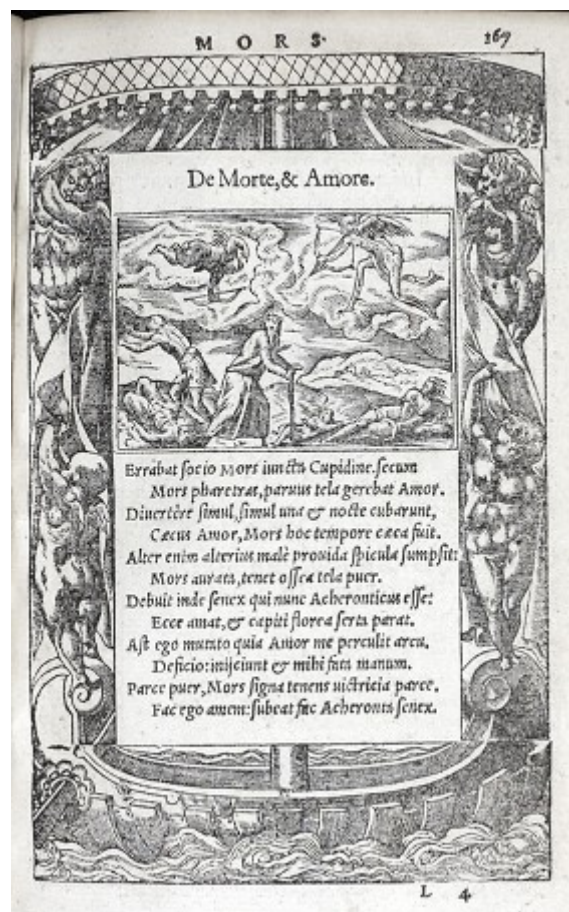
99. Cadmos, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



100. Publius Ovidius Naso, La vite et Metamorphoseo, Lyon, Jean de Tournes, 1559



101. Smrt a Amor, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



102. Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550



103. Ženská figura na orlu, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561



104. Víra v Boha přináší milosrdenství, Dirck Volkertsz Coornhert, 1550



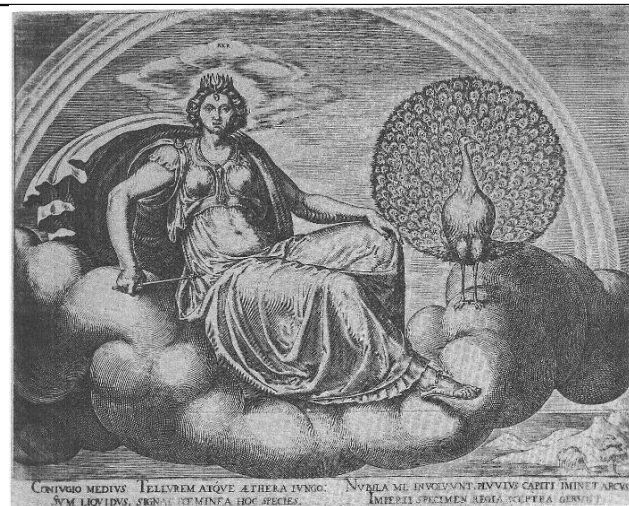
105. **Země – Cybela**, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce



106. **Země – Cybela**, grafický list, Philip Galle, 1564



107. **Vzduch – Junona**, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce



108. **Vzduch – Junona**, grafický list, Philip Galle, 1564



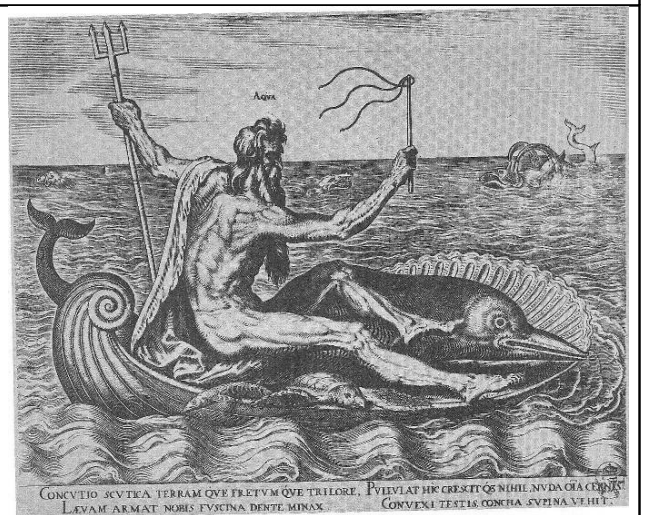
109. **Oheň – Jupiter**, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce



110. **Oheň – Jupiter**, grafický list, Philip Galle, 1564



111. **Voda – Neptun**, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce



112. **Voda – Neptun**, grafický list, Philip Galle, 1564



113. Císařský sál, 2. patro severního paláce, táflový strop



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201



BOUQUET 1806 - 1809 201

114. Cyklus římských králů a královen, grafické listy, Frans Huys



115. Numa Pompilius, druhá polovina 16. století, malovaná vitrai, Paříž, Louvre



116. Numa Pompilius, 2. pol. 16. století, polychromovaná řezba, Telč



115. Amor, štukový reliéf, zrcadlo klenby, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



116. Amor, grafický list, Giulio Sannuto



117. Mužská figura, štukový reliéf, klenba, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



118. Ženská figura, štukový reliéf, klenba, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



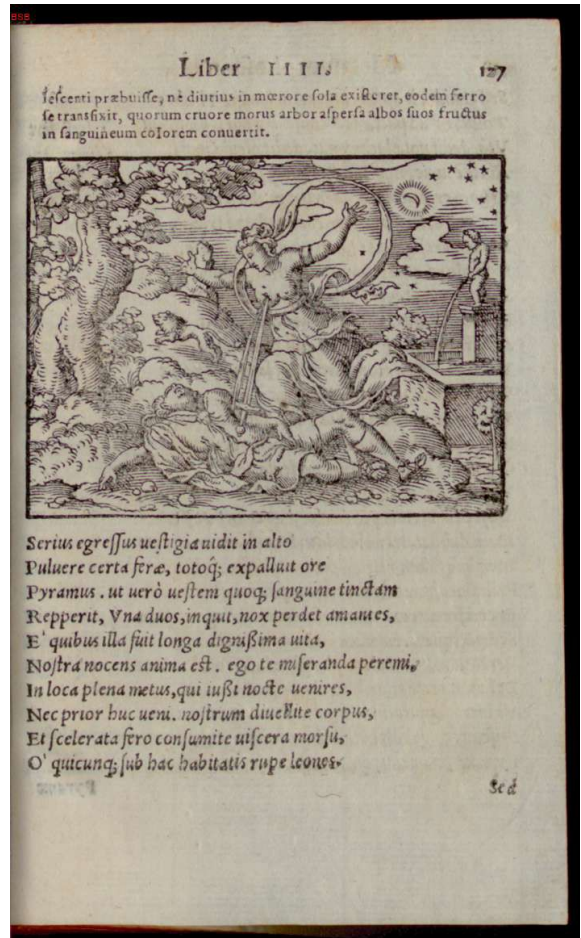
119. Vodní monstra, lunetové kápě, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



120. Satyr a Tritón, štukový reliéf, levá luneta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



121. Satyr přinášející oběť, štukový reliéf, pravá luneta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



122. Pyramus a Thisbé, štukový reliéf, okenní záklenek, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce

123. Pyramus a Thisbé, Virgil Solis, Publius Ovidius Naso, Metamorphoses, Frankfurt nad Mohanem, 1563



124. Tritón unášející Nereovnu, štukový reliéf, okenní špaleta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce

125. Tritón a Nereovna, štukový reliéf, okenní špaleta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



126. Gryf, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



127. Kozel, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce



128. Dvojice sfing, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570



129. Detail grafického listu s hráčem na violu, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564



130. Herkules zápasící s kentaurem, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570



131. Herkules zápasící s kentaurem, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1565



132. Herkules s kancem, malba, strop, Trůnní sál, 1570



133. Herkules chytající kance, detail grafického listu z cyklu Herkulových prací, Cornelis Cort, 1563



134. Hráč na violu, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 1570



135. Hráč na violu, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564



136. Grottesková kompozice, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1564/1565



137. Žena jedoucí na rybě, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního křídla, 1570



138. Žena jedoucí na rybě, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564



139. Mořský býk, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570



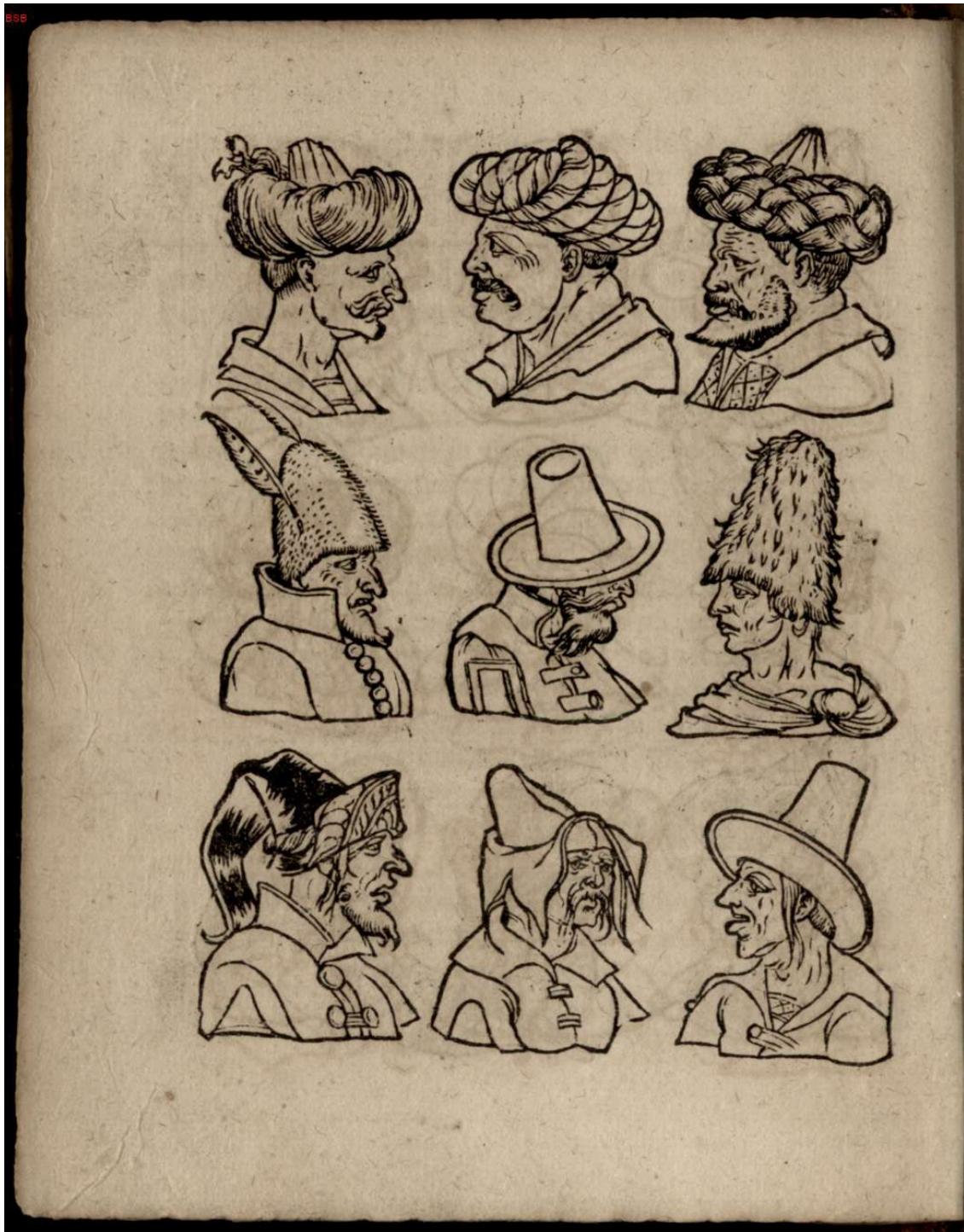
140. List s dvojicí mořských býků, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564



141. Portrétní medailon, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 1570



142. Virgil Solis, šest portrétů, grafický list



143. Grafický list, list z knihy *Ein fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein*, Heinrich Vogtherr, 1572



144. Neptun/Pluto, štukový reliéf, fasáda starého hradu



145. Pluto, grafický list, Cornelis Cort, 1565



146. Adam a Eva, štukový reliéf, 2. nádvoří



147. Sv. Lukáš Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Věch Svatých



148. Sv. Lukáš Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana



149. Sv. Matouš Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Věch Svatých



150. Sv. Matouš Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana



151. Sv. Jan Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Věch Svatých



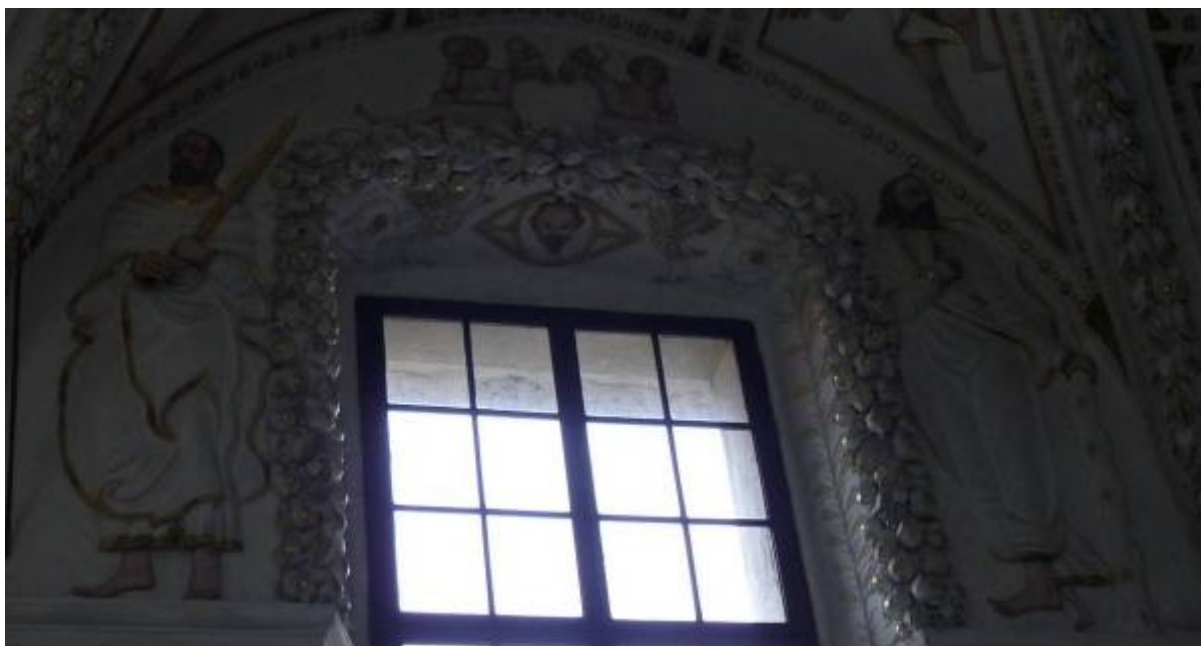
152. Sv. Jan Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana



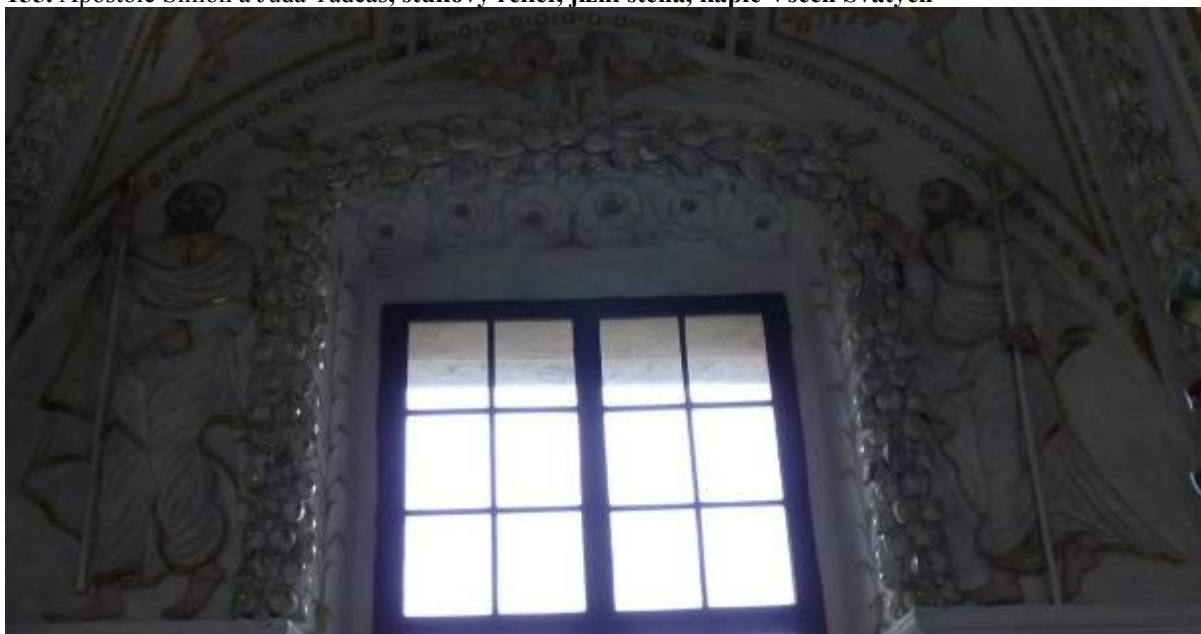
153. Sv. Marek Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Věch Svatých



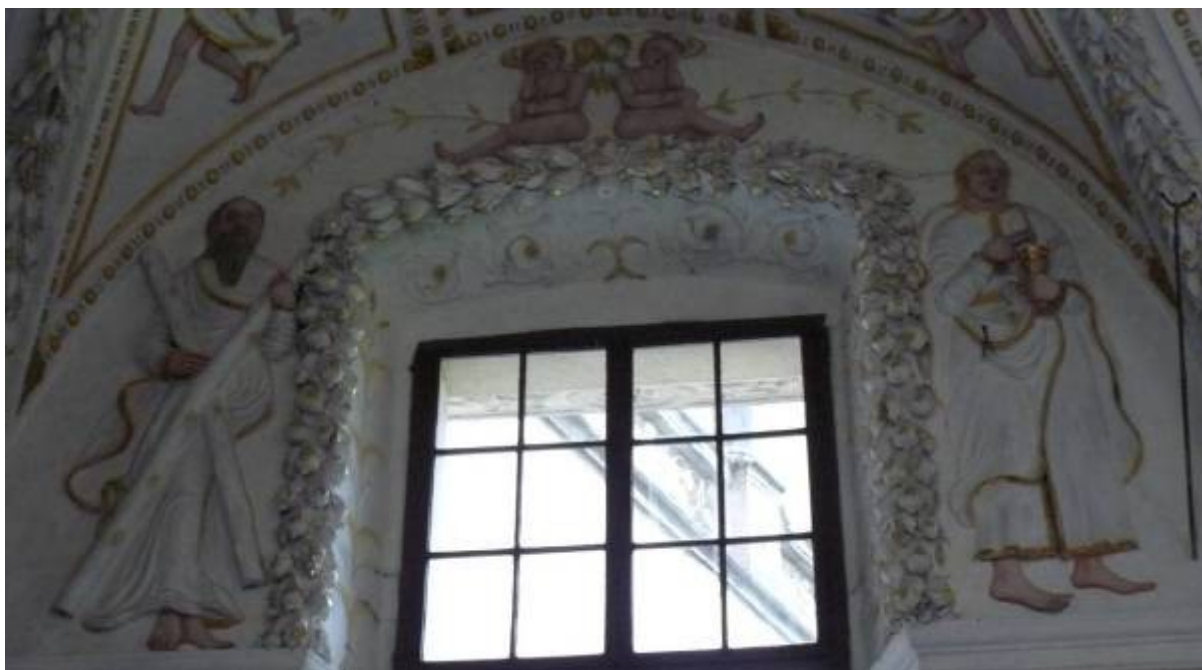
154. Sv. Marek Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana



155. Apoštolé Šimon a Juda Tadeáš, štukový reliéf, jižní stěna, kaple Věch Svatých



156. Apoštolé Filip a Jakub Větší, štukový reliéf, jižní stěna, kaple Věch Svatých



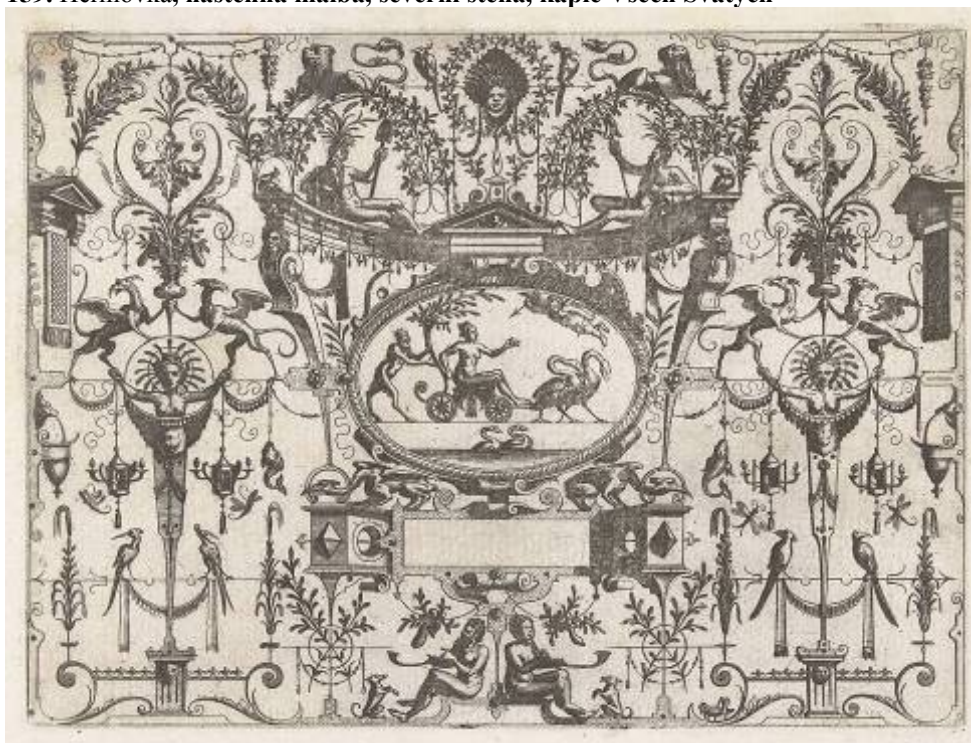
157. Apoštolé Ondřej a Jan, štukový reliéf, severní stěna, kaple Všetech Svatých



158. Apoštolé Pavel a Petr, štukový reliéf, severní stěna, kaple Všetech Svatých



159. Hermovka, nástěnná malba, severní stěna, kaple Věech Svatých



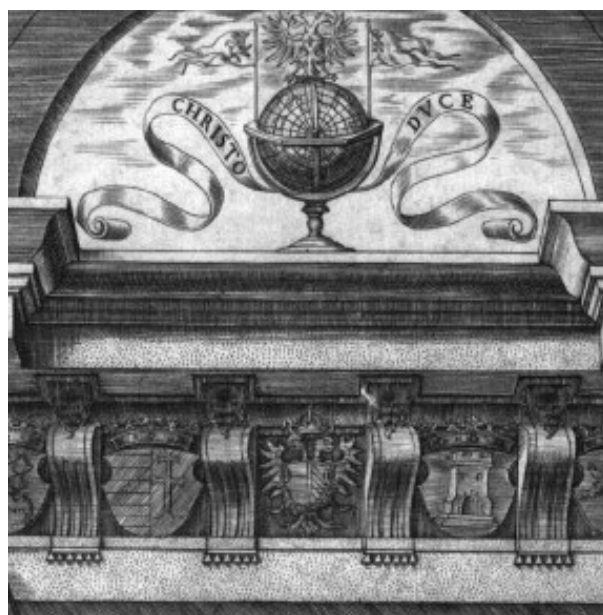
160. Grotesková kompozice, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1565–1571



161. Dvojice erbů, kovaná mříž, kaple Věch Svatých

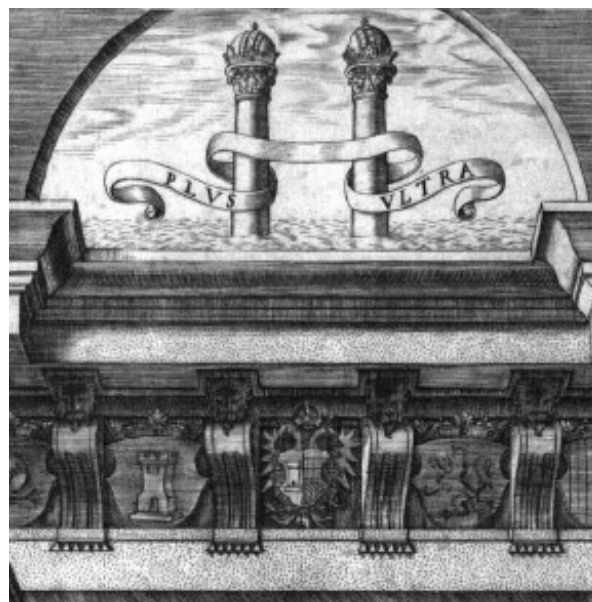


162. Emblém Maxmiliána II., klenební výseč nad 1. nikou, zahradní arkáda
163. Emblém Maxmiliána II., detail grafického listu, Francesco Terzio



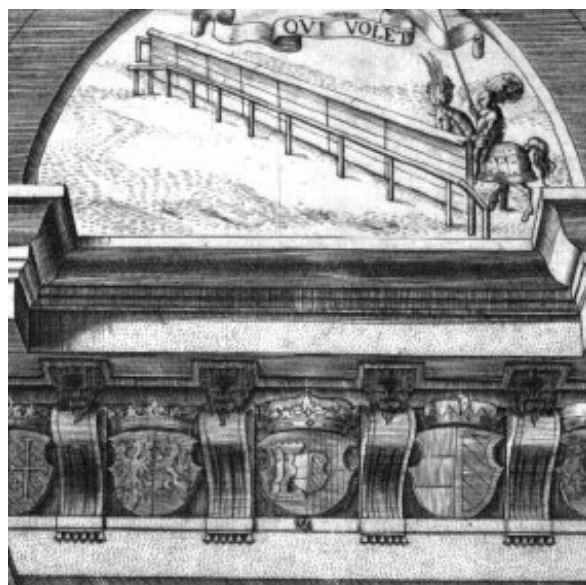
164. Emblém Ferdinanda I., klenební výseč nad 2. nikou, zahradní arkáda

165. Emblém Ferdinanda I., detail grafického listu, Francesco Terzio



166. Emblém Karla V., klenební výseč nad 3. nikou, zahradní arkáda

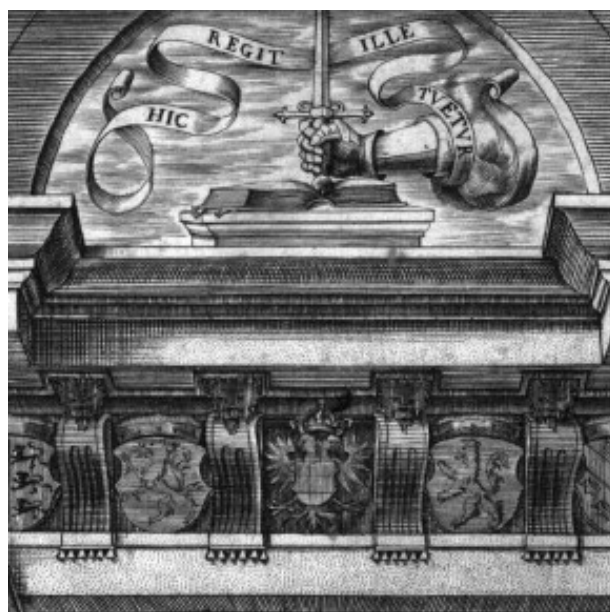
167. Emblém Karla V., detail grafického listu, Francesco Terzio



168. Emblém Filipa I. Španělského, klenební výseč nad 4. nikou, zahradní arkáda
 169. Emblém Filipa I. Španělského, detail grafického listu, Francesco Terzio

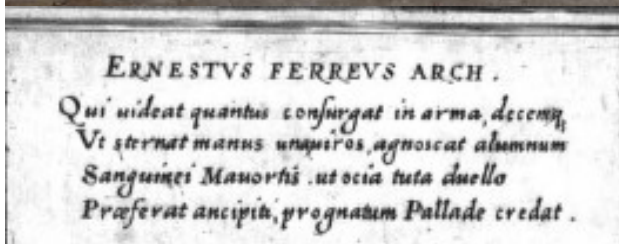


170. Emblém Maxmiliána I., klenební výseč nad 5. nikou, zahradní arkáda
 171. Emblém Maxmiliána I., detail grafického listu, Francesco Terzio



172. Emblém Fridricha III., klenební výseč nad 6. nikou, zahradní arkáda

173. Emblém Fridricha III., detail grafického listu, Francesco Terzio



174. Jmenný nápis, koncha 9. niky, zahradní arkáda

175. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio



LEOPOLDVS PROBVS ARCH.
*Nunc Heros memorande tibi quae carmina condam
 Digna satis: rigidi tu per iuga montis iniqua
 Irruis in dura fortissima pectora gentis
 Non laturus opes, sed pulchrae mortis honorem.*

176. Jmenný nápis, koncha 10. niky, zahradní arkáda

177. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio



RODOLPHVS, I. IMP
*Quid magnos sate Marte nepotes Romule iactas!
 En sobolem, cui nulla parem uirtutibus altis
 Attulit, aut se clis uolentibus offeret aetas;
 Ipse dedi, et toto sparsi diademata mundo.*

178. Jmenný nápis, koncha 15. niky, zahradní arkáda

179. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio

Seznam vyobrazení

1. Herodova hostina, 1553, sgrafito, Telč, jižní stěna Hodovní síně.....	148
2. Herodova hostina, grafický list od Virgila Solise.....	148
3. Orfeus hrající zvířatům, 1553, sgrafito, Telč, severní stěna Hodovní síně.....	149
4. Orfeus hrající zvířatům, grafický list od Virgila Solise.....	149
5. Závist, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně.....	150
6. Závist, 1552, grafický list Heinricha Aldegrevera.....	150
7. Nestřídmost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně.....	151
8. Nestřídmost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	151
9. Lenost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně.....	151
10. Lenost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	151
11. Chlípnost, 1553, sgrafito, Telč, východní stěna Hodovní síně.....	152
12. Chlípnost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	152
13. Zbrojnoš, 1553, sgrafito, Telč, západní stěna Hodovní síně.....	153
14. Tři dobří pohané, grafický list, Daniel Hopfer	153
15. Tři dobří pohané, grafický list, Hans Burgmair	153
16. Lakomství, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna.....	154
17. Lakomství, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	154
18. Pýcha, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna.....	154
19. Pýcha, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	155
20. Prchlivost, 1553, sgrafito, Telč, Hodovní síň, západní stěna.....	155
21. Prchlivost, 1552, grafický list od Heinricha Aldegrevera.....	155
22. Klenba Hodovní síně, sgrafito, 1553.....	157
23. Mistr koňských hlav, grafický list.....	157
24. Klenba Hodovní síně, sgrafito, 1553.....	158
25. Císař Karel V., grafický list, Daniel Hopfer	159
26. Jižní stěna, Klenotnice, sgrafito.....	160
27. Navštívení Panny Marie, grafický list, Nicoletto da Modena	160
28. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	161
29. Severní stěna, Klenotnice, sgrafito.....	161
30. Fiktivní architektura, Rudolf Wyssenbach, převzato od Marie Mžkové, 1566.....	162
31. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	162
32. Část stěny u okna, sgrafito, Klenotnice.....	163
33. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	164
34. Část východní stěny, sgrafito, Klenotnice.....	164
35. Vstup ve východní stěně, sgrafito, Klenotnice.....	165
36. Hans Holbein ml., c. 1545. Mžková uvádí totožný list přerytý Rudolfem Wyssenbachem, c. 1566.....	165
37. Fiktivní architektura, grafický list, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	166
38. Fiktivní architektura, Rudolf Wyssenbach: Wunderbarliche kostliche gemalt..., 1561. .	166
39. Detail grafického listu, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	167
40. Detail grafického listu, reedice knihy Hanse Bluma V. COLUMNNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen, 1596.....	167
41. Oplakávání Krista, východní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564.....	168

42. Sv. Jiří, severní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564.....	168
43. Znaková kartuše, západní stěna kaple Sv. Jiří, štuk, 1564.....	169
44. Maskaron, klenba Zbrojnice, malba.....	173
45. Blázen, klenba Zbrojnice, malba.....	173
46. Opice, klenba Zbrojnice. Reliéfní pás pod stropem, Velký Hodovní sál. Fragment malby, předsín starého hradu.....	174
47. Judita, Telč, Velký hodovní sál, otopné těleso, malba.....	175
48. Herkules, Telč, Velký hodovní sál, otopné těleso, malba.....	175
49. Herkules, grafický list, 1550, Heinrich Aldegrever.....	175
50. Triumf Lásky, východní stěna, malba.....	176
51. Triumf Lásky, grafický list, Georg Pencz.....	176
52. Triumf Slávy, východní stěna, Velký hodovní sál, malba.....	177
53. Triumf Slávy, grafický list, Georg Pencz.....	177
54. Triumf Věčnosti, východní stěna, Velký hodovní sál, malba.....	178
55. Triumf Věčnosti, grafický list, Georg Pencz.....	178
56. Triumf Čistoty (Cudnosti), jižní stěna, Velký hodovní sál, malba.....	179
57. Triumf Čistoty (Cudnosti), grafický list, Georg Pencz.....	179
58. Triumf Času, jižní stěna, Velký hodovní sál, malba.....	180
59. Triumf Času, grafický list, Georg Pencz.....	180
60. Triumf Smrti, západní stěna, Velký hodovní sál, malba.....	181
61. Triumf Smrti, grafický list, Georg Pencz.....	181
62. Satyr, první malované pole.....	182
63. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	182
64. Amor, druhé malované pole.....	182
65. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	182
66. Třetí malované pole.....	183
67. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	183
68. Čtvrté malované pole.....	183
69. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	183
70. Páté malované pole.....	184
71. Šesté malované pole.....	184
72. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	184
73. Sedmé malované pole.....	185
74. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	185
75. Osmé malované pole.....	185
76. Víra v Boha přináší milosrdenství, grafický list, Dirck Volkertsz Coornhert, 1550.....	185
77. Deváté malované pole.....	186
78. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	186
79. Desáté malované pole.....	186
80. Jedenácté malované pole.....	187
81. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	187
82. Dvanácté malované pole.....	187
83. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	187
84. Grotesková malba, jižní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce.....	188
85. Grotesková malba, jižní stěna, místnost v 1. patře severního paláce.....	188
86. Grotesková malba, východní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce.....	189
87. Grotesková malba, východní stěna, místnost v 1. patře severního paláce.....	189
88. Grotesková malba, severní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce.....	190
89. Grotesková malba, severní stěna, místnost v 1. patře severního paláce.....	190
90. Grotesková malba, západní klenební kápě, místnost v 1. patře severního paláce.....	191

91. Grotesková malba, západní stěna, místnost v 1. patře severního paláce.....	191
92. Ganymédes, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561	192
93. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	192
94. Mužská figura, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561	193
95. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	193
96. Tritón, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561.....	194
97. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	194
98. Boháč, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561.....	195
99. Cadmos, polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561....	196
100. Publius Ovidius Naso, La vite et Metamorfoseo, Lyon, Jean de Tournes, 1559.....	196
101. Smrt a Amor, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561	197
102. Andrea Alciato, Emblemata, Lyon, Macé Bonhomme a Guillaume Rouille, 1550.....	197
103. Ženská figura na orlu, Polychromovaná řezba, strop Zlatého sálu, 2. patro severního paláce, 1561.....	198
104. Víra v Boha přináší milosrdenství, Dirck Volkertsz Coornhert, 1550.....	198
105. Země – Cybela, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce.....	199
106. Země – Cybela, grafický list, Philip Galle, 1564.....	199
107. Vzduch – Junona, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce.....	199
108. Vzduch – Junona, grafický list, Philip Galle, 1564.....	199
109. Oheň – Jupiter, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce.....	200
110. Oheň – Jupiter, grafický list, Philip Galle, 1564.....	200
111. Voda – Neptun, polychromovaná řezba, Modrý sál, 2. patro severního paláce.....	200
112. Voda – Neptun, grafický list, Philip Galle, 1564.....	200
113. Císařský sál, 2. patro severního paláce, táflováný strop.....	201
114. Cyklus římských králů a královen, grafické listy, Frans Huys.....	202
115. Amor, štukový reliéf, zrcadlo klenby, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	204
116. Amor, grafický list, Giulio Sannuto.....	204
117. Mužská figura, štukový reliéf, klenba, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	204
118. Ženská figura, štukový reliéf, klenba, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	204
119. Vodní monstra, lunetové kápě, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce	205
120. Satyr a Tritón, štukový reliéf, levá luneta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.	205
121. Satyr přinášející oběť, štukový reliéf, pravá luneta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	205
122. Pyramus a Thisbé, štukový reliéf, okenní záklenek, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	206
123. Pyramus a Thisbé, Virgil Solis, Publius Ovidius Naso, Metamorphoses, Frankfurt nad Mohanem, 1563.....	206
124. Tritón unášeující Nereovnu, štukový reliéf, okenní špaleta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	206
125. Tritón a Nereovna, štukový reliéf, okenní špaleta, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	206
126. Gryf, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	207
127. Kozel, štukový reliéf, Zachariášův pokoj, 2. patro jižního paláce.....	207
128. Dvojice sfing, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570.	207
129. Detail grafického listu s hráčem na violu, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564.	208

130. Herkules zápasící s kentaurem, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570.....	208
131. Herkules zápasící s kentaurem, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1565.....	209
132. Herkules s kancem, malba, strop, Trůnní sál, 1570.....	210
133. Herkules chytající kance, detail grafického listu z cyklu Herkulových prací, Cornelis Cort, 1563.....	210
134. Hráč na violu, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 1570.....	211
135. Hráč na violu, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564.....	211
136. Grotesková kompozice, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1564/1565.....	212
137. Žena jedoucí na rybě, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního křídla, 1570.....	213
138. Žena jedoucí na rybě, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564.....	213
139. Mořský býk, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 2. patro jižního paláce, 1570.....	214
140. List s dvojicí mořských býků, grafický list, Hermann Jansz. Muller, 1564.....	214
141. Portrétní medailon, polychromovaná řezba, strop, Trůnní sál, 1570.....	215
142. Virgil Solis, šest portrétů, grafický list.....	215
143. Grafický list, list z knihy Ein fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein, Heinrich Vogtherr, 1572.....	216
144. Neptun/Pluto, štukový reliéf, fasáda starého hradu.....	217
145. Pluto, grafický list, Cornelis Cort, 1565.....	217
146. Adam a Eva, štukový reliéf, 2. nádvoří.....	218
147. Sv. Lukáš Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Všech Svatých.....	219
148. Sv. Lukáš Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana.....	219
149. Sv. Matouš Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Všech Svatých.....	219
150. Sv. Matouš Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana.....	219
151. Sv. Jan Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Všech Svatých.....	220
152. Sv. Jan Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana.....	220
153. Sv. Marek Evangelista, štukový reliéf, klenba kaple Všech Svatých.....	220
154. Sv. Marek Evangelista, grafický list, kopista dle Agostina Veneziana.....	220
155. Apoštolé Šimon a Juda Tadeáš, štukový reliéf, jižní stěna, kaple Všech Svatých.....	221
156. Apoštolé Filip a Jakub Větší, štukový reliéf, jižní stěna, kaple Všech Svatých.....	221
157. Apoštolé Ondřej a Jan, štukový reliéf, severní stěna, kaple Všech Svatých.....	222
158. Apoštolé Pavel a Petr, štukový reliéf, severní stěna, kaple Všech Svatých.....	222
159. Hermovka, nástěnná malba, severní stěna, kaple Všech Svatých.....	223
160. Grotesková kompozice, grafický list, Hans Vredeman de Vries, 1565–1571.....	223
161. Dvojice erbů, kovaná mříž, kaple Všech Svatých.....	224
162. Emblém Maxmiliána II., klenební výseč nad 1. nikou, zahradní arkáda.....	224
163. Emblém Maxmiliána II., detail grafického listu, Francesco Terzio.....	224
164. Emblém Ferdinanda I., klenební výseč nad 2. nikou, zahradní arkáda.....	225
165. Emblém Ferdinanda I., detail grafického listu, Francesco Terzio.....	225
166. Emblém Karla V., klenební výseč nad 3. nikou, zahradní arkáda.....	225
167. Emblém Karla V., detail grafického listu, Francesco Terzio.....	225
168. Emblém Filipa I. Španělského, klenební výseč nad 4. nikou, zahradní arkáda.....	226
169. Emblém Filipa I. Španělského, detail grafického listu, Francesco Terzio.....	226
170. Emblém Maxmiliána I., klenební výseč nad 5. nikou, zahradní arkáda.....	226
171. Emblém Maxmiliána I., detail grafického listu, Francesco Terzio.....	226
172. Emblém Fridricha III., klenební výseč nad 6. nikou, zahradní arkáda.....	227
173. Emblém Fridricha III., detail grafického listu, Francesco Terzio.....	227
174. Jmenný nápis, koncha 9. niky, zahradní arkáda.....	227
175. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio.....	227

176. Jmenný nápis, koncha 10. niky, zahradní arkáda.....	228
177. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio.....	228
178. Jmenný nápis, koncha 15. niky, zahradní arkáda.....	228
179. Jmenný titulek, detail grafického listu, Francesco Terzio.....	228

Seznam použitých pramenů a literatury

- ALCIATO 1550 — Andrea ALCIATO: Emblemata. Lyon 1550 (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A50a>)
- ANTONÍN 2003 — Luboš ANTONÍN: Bestiář: Bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy. Praha 2003
- BARTRUM 2004 — Giulia BARTRUM (ed.): Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700: Virgil Solis Part I, II, III, IV, V, Rotterdam 2004
- BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BENEŠ 1967 — František BENEŠ: Rožmberkové a římsí ursini. In: dějiny a současnost XI, 1967
- BENEŠ 1969 — František BENEŠ: Oldřich z Rožmberka tvůrcem fikce o původu Rožmberků z rodu italských knížat Ursinů. In: Jihočeský sborník historický 38, 1969
- BERLINER 1925 — Rudolf BERLINER: Ornamentale Vorlageblätter des 15.-18. Jahrhunderts. Leipzig 1925
- BEVERS/WIEBEL 1998 — Holm BEVERS / Christiane WIEBEL (ed.): The New Hollstein German engravings, etchings and Woodcuts 1400–1700: Heinrich Aldegrever. Rotterdam 1998
- BIEDERMANN 2008 — Hans BIEDERMANN: Lexikon symbolů. Praha 2008
- BLÁHA/KYNCL 2008 — Jiří BLÁHA/Tomáš KYNCL: Přínos dendrochronologie pro poznání stavebních památek města Telče, Průzkumy památek XV-2/2008
- BLUM 1596 — Hans BLUM: V. COLUMNAE: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen. Wie dieselben von eim yeden Werckmeister wol ergründet, recht zusammen gesetzt, unnd mit sonarem vorthail und lob zu allemand Architecturen nutzlich unnd zierlich gebraucht söllen Arden: Sampt Andersen darzü gehörigen, hochnotwendigen Architecturstucken von Rundung gesimssen, Capitálen, Gesimssen auss die außzüg, und dergleychen. ...Alles zulis und gebrauch den Kunstliebenden Teutschen...und in truck gegeben durch M. Hans Blum, von Lor am Mayn. Getruckt zu Erich bey Johan Wolffen, Im Jar M. D. XCVI., (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/blum1596/0001>)
- BOORSCH/SPIKE 1986 — Suzanne BOORSCH / John SPIKE (ed.): The Illustrated Bartsch 31. Italian artists of the sixteenth century. New York 1986
- BRAUNFELS — Wolfgang BRAUNFELS: Lexikon der christlichen Ikonographie
- BŘEŽAN 1985 — Václav BŘEŽAN: Životy posledních Rožmberků, ed. Jaroslav Pánek. Praha 1985
- BŮŽEK/HRDLIČKA 1997 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA a kol.:Dvory velmožů s erbem růže. Mladá fronta 1997
- BŮŽEK/HRDLIČKA 1998 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA: Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence, Opera historica 6. České Budějovice 1998
- BŮŽEK 1991 — Václav BŮŽEK: Zahraniční trhy a kultura šlechtických dvorů v předbělohorských českých zemích, in: Český časopis historický 89, 1991
- BŮŽEK/KRÁL 2007 — Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL: Paměť urozenosti, Praha 2007
- BYRNE 1981 — J. S. BYRNE: Renaissance ornament prints and drawings, 1981
- DAČICKÝ Z HESLOVA 1955 — Mikuláš DAČICKÝ Z HESLOVA: Prostopravda, Paměti, Praha 1955

- DOLDERS 1987 — Arno DOLDERS (ed.): The Illustrated Bartsch 56. Netherlandish artists. New York 1987
- DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Helena MACHÁLKOVÁ: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance, in: Zprávy památkové péče XIV, 1954
- EWING 1990 — Dan EWING: Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand. The Art Bulletin, vol. 72, no. 4. 1990
- FALK 1980 — Tilman FALK (ed.): The Illustrated Bartsch 11. Sixteenth century german artists. New York 1980
- FROMEK/TIRAY 1905 — František FROMEK / Jan TIRAY: Nově objevená a obnovená sgrafita v zámku Telečském, in: Časopis Matice moravské XXIX, 1905
Geschichte der bildenden kunst in Österreich, III. Band, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ – MOHR: Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění, Praha 1999
- HLINOMAZ 1993 — Milan HLINOMAZ: K náhrobku Viléma z Rožmberka a pohřbům renesančních velmožů, in.: Opera historica 3, 1993
- HRDLIČKA 1994 — Josef HRDLIČKA: Nově objevený inventář renesančních interiérů v Telči z roku 1589, in: Jihočeský sborník historický LXIII, 1994
- CHAMONIKOLA 1999 — Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550 (kat. výst.), Brno 1999
- JANÁČEK 1983 — Josef JANÁČEK: Italové v předbělohorské Praze /1526 – 1620/, in: Pražský sborník historický XVI, 1983
- JANOUSĚK 1891 — Jaroslav JANOUSĚK: Malba na skle v zámku Telečském, ČMM 1891
- JUOK 2000 — Jiří JUOK: Česká šlechta a feudalita ve středověku a raném novověku. Nový Jičín 2000
- KASÍK 1994 — Stanislav KASÍK: Heraldická výzdoba velkého hodovního sálu na zámku v Telči, in: Heraldika a genealogie, 1994
- KAVKA 1966 — František KAVKA: Zlatý věk růží. Praha 1966
- KOCH 1980 — Robert A. KOCH (ed.): The Illustrated Bartsch 16. Early German masters. New York 1980
- KOCH 1981 — Robert A. KOCH (ed.): The Illustrated Bartsch 17. Early german masters. New York 1981
- KONEČNÝ 2003 — Lubomír KONEČNÝ: Habsburské impresy v Telči, in. Ars Naturam Adiuans, Brno 2003
- KONEČNÝ 2010 — Lubomír KONEČNÝ: Pět smyslů, katalog k výstavě NG, 27.dubna – 27. července 2010
- KORČÁKOVÁ 2001 — Veronika KORČÁKOVÁ: Ikonografický program pohřební zámecké kaple Všech svatých v Telči, PP VIII – 1/2001
- KOUBA 1957 — Jaromír KOUBA: Renesanční přestavba zámku v Telči (rukopis disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1957
- KOUKAL 1997 — Petr KOUKAL: Narození, sňatky, manželky a děti Zachariáše z Hradce a na Telči, in. Vlastivědný sborník Vysočiny X, 1997
- KRÁL 1998 — Pavel KRÁL: Pohřby posledních pánů z Hradce, in: Opera historica 6, 1998
Rukověť humanistického básnictví II, Praha 1966

- KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA: Nástěnné malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, 1984
- KRÁSA 1984a — Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: Pozdně gotické umění v Čechách 1984
- KRATINOVÁ/SAMEK/STEHLÍK 1992 — Vlasta KRATINOVÁ / Bohumil SAMEK / Miloš STEHLÍK: Telč, historické město Jižní Moravy. Praha 1992
- KRČÁLOVÁ 1955 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Sgrafitová výzdoba zámku v Telči, 1955
- KRČÁLOVÁ 1962 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Grafika a naše renesanční nástěnná malba, in: Umění X, 1962
- KRČÁLOVÁ 1970 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Palác pánů z Rožmberka, in: Umění 17, 1970
- KRČÁLOVÁ 1974 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Centrální stavby české renesance, Praha, 1974
- KRČÁLOVÁ 1986 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční stavby Baldasara Maggiho v Čechách a na Moravě. Praha 1986
- KRČÁLOVÁ 1989 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989
- KROUPA 1996 — Jiří KROUPA: Malíř Francesco Terzio, okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: Ars baculum vitae (sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.), Praha 1996
- KŘÍŽOVÁ 1979 — Květa KŘÍŽOVÁ: K některým částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči, in: Památky a příroda IX, 1979
- KŘÍŽOVÁ 2006 — Květa KŘÍŽOVÁ: K dalším částem výzdoby renesančních interiérů v Telči, in: ZPP 4, 2006
- KUBÍČEK 1953 — Alois KUBÍČEK: Rožmberský palác na Pražském hradě, in: Umění 1, 1953
- KYPTA 1857 — Jan KYPTA: Stručný dějepis města a panství Telče, Brno 1857. In: Dějiny Telče v díle místních historiků: Jan Evangelista Kypta, Jan Beringer / Jaroslav Janoušek, Josef Rampula.
- LEDVINKA 1993 — Václav LEDVINKA: Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550 – 1589), Opera historica 3, 1993
- LEDVINKA 1998 — Václav LEDVINKA se v článku Adam II. z Hradce a poslední pání z Hradce v ekonomice, kultuře a politice 16.století. In: Opera historica 6, 1998
- LEEFLANG 2000 — Huigen LEEFLANG (ed.): The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Cornelis Cort Part I, II, III, Rotterdam 2000
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, in: Umění VII, 1959
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959a — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: K tematice nástropních maleb zaječího sálu státního zámku v Bučovicích, Umění VII, 1959
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1968 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Renesanční dům jihlavského náměstí a jeho obnovené malby, Umění XVI, 1968
- LUIJTEN 1997 — Gerd LUIJTEN (ed.): Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Vredeman de Vries Part I, II, Rotterdam 1997

- LUIJTEN/SCHUCKMAN 1999 — Ger LUIJTEN / Christiaan SCHUCKMAN (ed.): The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: The Muller dynasty Part I, II, III, Rotterdam 1999
- MACH 2010 — Pavel MACH/Jan SALAVA: Pán moří či podsvětí? In: Památky Vysočiny, sborníku NPÚ ú. o. p. Telč, 2010
- MŽYKOVÁ 1981 — Marie MŽYKOVÁ: *Theatrum mortis*, Umění a řemesla 4, 1981
- MŽYKOVÁ 1996 — Marie MŽYKOVÁ: Sgrafitová architektonická výzdoba tzv. klenotnice zámku v Telči, in.: ZPP LVI, 1996
- MŽYKOVÁ 2005 — Marie MŽYKOVÁ: K ikonologii nástrojných výzdoby Trůnního sálu zámku v Telči, Průzkumy Památek XII, 2005
- MÜLLER 1998 — Jan MÜLLER: pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce, Opera historica 6, České Budějovice 1998
- NAGLER — NAGLER: Die Monogrammisten
- NASO 1559 — Publius Ovidius NASO: *La vite et Matamorfoseo*. Lyon 1559 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72174q.r=ovide.langEN>)
- NASO 1563 — Publius Ovidius NASO: *Metamorphoses*. Frankfurt nad Mohanem 1563 (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/ausgaben/thumbnaeilseite.html?id=00027983&seite=1>)
- NASO 1974 — Publius Ovidius NASO: *Proměny*, překlad Ivan Bureš, Praha 1974
- NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ 1985 — Miroslava NOVÁKOVÁ – SKALICKÁ: Oprava stropu ve Zlatém sále státního zámku v Telči, Památky a příroda 8, 1985
- NOVÁKOVÁ-SKALICKÁ 1997 — Miroslava NOVÁKOVÁ – SKALICKÁ: Obnovená renesanční mříž ze sepulkrální kaple zámku v Telči. ZPP r. LVII, č. 4, 1997
- NOVOTNÝ 1931 — Vladimír NOVOTNÝ: Poznámky o českém renesančním sgrafitu, Památky archeologické XXXVII, Praha 1931
- NUSKA 1990 — Bohumil NUSKA: K pojmu knihař v pražském knihvazačství a knižním trhu druhé poloviny 16. století, in: Documenta Pragensia X/1, 1990
- OBERHUBER 1978 — Konrád OBERHUBER (ed.): *The Illustrated Bartsch 36. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. New York 1978
- PÁNEK 1987 — Jaroslav PÁNEK: *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552*, Praha 1987
- PÁNEK 1989 — Jaroslav PÁNEK: *Poslední Rožmberkové, velmoži české renesance*, Praha 1989
- PÁNEK 1990 — Jaroslav PÁNEK: K rozšíření pražských tisků v předbělohorské době. In: Documenta Pragensia X/1, 1990
- PÁNEK 1990a — Jaroslav PÁNEK: Dva typy českého šlechtického mecenátu v době Rudolfa II. In: Folia historica Bohemica 13, Praha 1990
- PÁNEK 1993 — Jaroslav PÁNEK: Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím. In: Opera historica 3, České Budějovice 1993
- PAPEŽOVÁ 1952 — Zdenka PAPEŽOVÁ: *Plastická a malířská výzdoba zámku v Telči* (rukopis disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1952
- PAPROCKÝ 1593 — Bartoloměj PAPROCKÝ: *Zrcadlo slavného markrabství Moravského*, Olomouc 1593.
- PETERS 1987 — Jane S. PETERS (ed.): *The Illustrated Bartsch 19. German masters of the sixteenth century*. New York 1987
- PREISS 1974 — Pavel PREISS: *Panoráma manýrismu*, Praha 1974

- PROKOP 1904 — August PROKOP: Die Markgrafschat Mähren III, str. 876sq., Wien 1904
- RADOVÁ/RADA 1970 — Milada RADOVÁ/Oldřich RADA: Mistr Leopold Estreicher a jeho slavonická stavební dílna, Umění XVIII, 1970
- RICHTER 1976 — Václav RICHTER. Telč, Státní zámek, město a památky v okolí, Praha 1976
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Praha 1998
- RYNEŠOVÁ 1931 — Blažena RYNEŠOVÁ: Kdy vznikla fikce o italském původu Vítkovců. In: Sborník prací věnovaný Prof. Dru Gustavu Friedrichovi k šedesátým narozeninám. Praha 1931
- SAUR 1995 — SAUR K. G.: Allgemeines Künstler-lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zelen und Völker, Mnichov 1995
- SELLINK 1994 — Manfréd SELLINK: Cornelis Cort, kat. výstavy 13.3.-1.5. 1994 v Museum Boymans van Beuningen Rotterdam
- SELLINK 2001 — Manfréd SELLINK (ed.): The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700: Philips Galle Part I, II, III, IV, Rotterdam 2001
- SCHELE 1965 — Sune SCHÉLE: Cornelis Bos, A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, 1965
- SKRABANEK 2010 — Alena SKRABANEK: Architektura renesančních zámků Uherčice a Telč ve středoevropském kontextu, in: Památky Vysočiny, Sborník NPÚ ú. o. p. Telč, 2010
- STRAUSS/SHIMURA 1986 — Walter L. STRAUSS / Tomoko SHIMURA (ed.): The Illustrated Bartsch 52. Netherlandish artists. New York 1986
- TEPLÝ 1927 — František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce, 1927
- TEPLÝ 1927a — František TEPLÝ: Telecké inventáře. In: Časopis společnosti přátel starožitností československých v Praze. Praha 1927
- TERZIO 1569 — Francesco TERZIO: Austriacae gentis imagium. Innsbruck 1569 (<http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblalle.html?inpKng=paut&inpBegriff=Terzio,%20Francesco>)
- TIRAY 1913 — Jan TIRAY: Vlastivěda moravská, Telecký okres, Brno 1913
- TŘÍSKA 1980 — Karel TŘÍSKA: Rodinný archiv pánů z Hradce. Úvodní studie. In: Inventář Státního oblastního archivu Třeboň. Jindřichův Hradec 1980
- TURNER 1996 — Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art, 1996
- VÁLKA 1995 — Josef VÁLKA: Dějiny Moravy, Brno 1995
- VELDE 1965 — Carl van de VELDE: The Labours of Herkules, a Lost Series of Paintings by Frans Floris, The Burlington Magazine, Vol. 107, No. 744, 1965
- VELDMAN 1991 — Ilja M. VELDMAN (ed.): The Illustrated Bartsch 55. Dirck Volkertsz. Coornhert. 1991
- VESELÁ 2005 — Lenka VESELÁ: Knihy na dvoře Rožmberků, Praha 2005
- VOGTHERR 1572 — Heinrich VOGTHERR: Ein Fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein allen Mollern Bildtschnitzern Goldtschmidten Steynmetzen waffen und Messerschmidten hochnützlich zügebrauchen Dergleichen Vorle keines gesehen oder in den Truck kommen ist. Strasburg 1572 (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00025720/images/>)
- VOLLMER 1947 — Hans VOLLMER (ed.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 1947

- WAGNER/MAREŠ 1919 — Theodor WAGNER / František MAREŠ: O původu Vítkovců, in: Český časopis historický XXV, 1919
- WILKINS 1963 — Ernst H. WILKINS: The First Two Triumphs of Petrarch, in: Italica 40, č. 1, 1963
- WINTER 1913 — Zikmund WINTER: Český průmysl a obchod v XVI. Věku
- WINTER 1909 — Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. Věku v Čechách (1526–1620)
- WOLFF 1985 — Martha WOLFF (ed.): The Illustrated Bartsch 23. German and netherlandish master sof the fifteenth and sixteenth century. New York 1985
- WOLNY 1860 — Gregor WOLNY: Kirchliche topographie von Mähren III., Brno 1860
- WURZBACH 1906 — Alfred von WURZBACH: Niederländisches Künstler-Lexikon, Wien 1906
- WYSSENBACH 1561 — Rudolf WYSSENBACH: *Wunderbarliche kostliche Gemält ouch eigentliche Contrafacturen* mancherley schönen gebeüwen welcher etlich vormals jm truck außgegangen, etlich aber erst yetz neüwlich herzu gethon vnnd an tag gegeben worden, allen Schreyneren, Steinmetzen, Maleren, Goldschmyden vnd anderen künstleren sehr nutzlich vnd gü. (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00006628/images/>)
- ZUCKER 1980 — Mark ZUCKER (ed.): The Illustrated Bartsch 25. Early italian masters. New York 1980