

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Kristýna Bulínová

**Tématika ctností a neřestí v renesanční sgrafitové výzdobě
fasád architektury v Čechách a na Moravě**

diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková

2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 1. 12. 2009

Kristýna Bulínová

Za odbornou pomoc při zpracování předkládané práce chci na tomto místě poděkovat vedoucí práce Mgr. Magdaléně Hamsíkové.

Za poskytnutí fotografií děkuji kolegům Marku Filipcovi, Vratislavu Keprtovi, Pavlu Machovi, Janu Salavovi a Davidu Vojčovi.

Děkuji své sestře za pomoc s překladem anglické anotace.

Za technickou podporu děkuji Americkému Institutu.

A v neposlední řadě bych chtěla též poděkovat svým rodičům za stálou podporu při studiu.

OBSAH

1 ÚVOD	7
3 VÝVOJ SGRAFITOVÉ VÝZDOBY	12
3.1 TECHNIKA SGRAFITA	12
3.2 ROZŠÍŘENÍ SGRAFITOVÉ VÝZDOBY V ČECHÁCH A NA MORAVĚ	14
4 TÉMATIKA CTNOSTÍ A NEŘESTÍ A JEJÍ VZTAH K DOBĚ ROZŠÍŘENÍ SGRAFITOVÉ VÝZDOBY V ČECHÁCH A NA MORAVĚ	17
4.1 PRONIKÁNÍ HUMANISMU DO ČESKÉHO PROSTŘEDÍ A JEHO VLIV NA DOBOVOU LITERATURU	17
4.1.1 CESTY MYŠLENKOVÉHO A LITERÁRNÍHO HUMANISMU NA ČESKÉM ÚZEMÍ	17
4.1.2 LITERATURA V NAŠEM PROSTŘEDÍ OD PADESÁTÝCH LET ŠESTNÁCTÉHO STOLETÍ DO DVACÁTÝCH LET STOLETÍ SEDMNÁCTÉHO	20
4.1.2.1 Latinská literární tvorba	21
4.1.2.2 Literární tvorba česká	22
4.2 VÁZANOST SGRAFITOVÉ TVORBY NA GRAFICKÉ PŘEDLOHY	24
4.3 TÉMATA UŽÍVANÁ VE SGRAFITOVÉ VÝZDOBĚ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ	25
4.4.1 IKONOGRAFIE CTNOSTÍ	28
4.4.1.1 Raně křesťanská ikonografie	29
4.4.1.2 Karolinská doba a raný středověk	30
4.4.1.3 Románské a gotické umění	31
4.4.1.4 Období renesance pod vlivem Iconologie Cesare Ripy	36
4.4.2 IKONOGRAFIE NEŘESTÍ	39
4.4.2.1 Ikonografie personifikovaných neřestí podle Psychomachie	40
4.4.2.2 Zobrazení nezávislá na Prudentiově představě boje	40
4.4.2.4 Vazba mezi neřestmi a zvířaty	42
4.4.2.5 Motiv personifikovaných neřestí	42
4.4.2.6 Schématická vyobrazení neřestí	43
4.4.2.7 Personifikace neřestí	43
4.4.2.8 Emblematické knihy	44
4.4.3 CTNOSTI A NEŘESTI	45
4.4.3.1 Psychomachia	45
4.4.3.2 Vyobrazení k textu Psychomachie	46
4.4.3.3 Ikonografie	47
4.4.4 BIBLICKÉ, MYTOLOGICKÉ A DALŠÍ SCÉNY ODKAZUJÍCÍ NA KONKRÉTNÍ CTNOSTI A NEŘESTI	49

4.4.4.1 Scény biblické	49
4.4.4.2 Mytologické herkulovské scény	56
4.4.4.3 Další příběhy s odkazem na některé ctnosti	58

5 PŘÍKLADY SGRAFITOVANÝCH FASÁD S DANOU TÉMATIKOU

60

5.1 ALEGORICKÉ POSTAVY CTNOSTÍ A NEŘESTÍ

60

TELČ, DŮM ČP. 15	60
BROZANY U DOKSAN, TVRZ	62
PRAHA, MÍČOVNA	63
TÁBOR, STÁRKŮV DŮM ČP. 157	65
KLATOVY, DŮM ČP. 70	66
PRAHA, DŮM U MINUTY	71
PRAHA, DŮM U ZLATÉHO ROHU (PECOLDOVSKÝ)	80

5.2 BIBLICKÉ, MYTOLOGICKÉ A JINÉ VÝJEVY S ODKAZEM NA NĚKTERÉ CTNOSTI ČI NEŘESTI

81

SLAVONICE, DŮM ČP. 90	81
SLAVONICE, DŮM ČP. 86	83
TELČ, DŮM ČP. 61	84
SLAVONICE, DŮM ČP. 85	85
PRACHATICE, LITERÁTSKÁ ŠKOLA (HEYDLŮV DŮM ČP. 29)	85
PRACHATICE, REKTORSKÝ DŮM ČP. 30	87
PŘEROV NAD LABEM, TVRZ	87
PRACHATICE, DĚKANSKÝ ÚŘAD ČP. 31	91
SLAVONICE, DŮM ČP. 88	91
PRACHATICE, ROŽMBERSKÝ DŮM ČP. 169	92
LITOMYŠL, ZÁMEK	94
PRAHA, MARTINICKÝ PALÁC	99
BRANDÝS NAD LABEM, ZÁMEK	103
BENÁTKY NAD JIZEROU	105
NELAHOZEVES, ZÁMEK	106

6 ZÁVĚR.....

109

7 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....

111

8 SEZNAM VYOBRAZENÍ

181

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	193
10 RESUMÉ.....	197
10 ANOTACE.....	198

1 ÚVOD

Ve své práci bych se chtěla zaměřit na sgrafitovou výzdobu fasád renesanční architektury se zvláštním zřetelem k tematice ctností a neřestí a jejich ikonografii. Téma bude zpracováno nejprve v rovině obecné. Bude zde ozřejmena a rozepsána používaná technika sgrafita, její předstupně na území Itálie a postupné pronikání na naše území s nejstaršími a postupně i dalšími příklady a rozdělením sgrafit do dvou celků. Poté bude kladen důraz na význam humanistického myšlení v předchozí době proniklého na naše území a rozvinutí myšlenky jeho vlivu a vlivu humanisticky laděné literatury u nás na moralistní tendence v tehdejší společnosti. Tyto kapitoly pak budou důležitým východiskem pro pochopení významu oblíbenosti tematiky ctností a neřestí v tehdejších vyobrazeních. Poté se budu snažit vyzdvihnout význam grafických předloh pro vytváření sgrafitové výzdoby fasád a zmínit některá nejvíce užívaná témata, která z nich byla do sgrafita přejímána. Dále se pokusím rozpracovat otázku ikonografie, a to především personifikovaných ctností a neřestí od jejich prvních vyobrazení až po jejich zobrazování v době renesance. Na to bych chtěla navázat i některými biblickými, mytologickými i jinými tématy, která na důležitost ctností a nepřístupnost neřestí ukazují. Stěžejní částí mé práce pak budou kapitoly, kde bude tato tematika sledována na konkrétních příkladech dochovaných památek v českých zemích. Zde je mým cílem sgrafita popsat, porovnat je s dostupnými grafickými předlohami a pokud možno shrnout sgrafita na jedné stavbě jako jednotný ikonografický celek nesoucí důraz na tematiku ctností, případně i neřestí. Vyzdvihnout bych chtěla především nejvýznamnější příklady těchto zobrazení na našem území. Pro množství takto orientovaných sgrafitových výzdob fasád nepůjde tedy o jejich komplexní výčet, ale o vystihnoutí nejpodstatnějších domů a momentů.

V literatuře se často setkáváme s přesvědčením, že se jednotlivé scény na jedné fasádě k sobě nijak nevztahují, lze uvést např. mínění Vladimíra Novotného, že „...figurální kompozice jsou zde také spíše ornamentem...“¹, i jeho myšlenku další: „...Na fasádě vidíme řadu figurálních scén a ornamentálních výplní, jež jsou navzájem mezi sebou kompozičně spjaty a netvoří dohromady vyšší jednoty. Zůstávají souborem obrazců, jichž existence by nebyla nijak popřena vynětím z celku. Všechny tyto principy v kompozici sgrafitované fasády směřují k jedinému cíli (...) totiž k dekorativnímu účinu...“². Pokud by však na sgrafito bylo

¹ Vladimír NOVOTNÝ: Poznámky o českém renesančním sgrafitu. In: Památky archeologické, sk. Historická I, díl 37, Praha 1931, 37.

² Ibidem 49.

jen na ornamentem či náhodně volenými obrazy jdoucími za sebou, nemělo by vůbec smysl se do této práce pouštět.

2 PŘEHLED LITERATURY

Literatura ke zpracovávanému tématu není příliš rozsáhlá a ani příliš konkrétní. Téma sgrafit na našem území totiž nebylo nikdy zcela úplně zpracováno. Zřejmě se tak nestalo z důvodu nepříliš velké výtvarné kvality sgrafit a tím pádem i jejich významu pro kunsthistoriky patrně jako jakéhosi hraničního tématu. Je ovšem nutno podotknout, že pokud je při práci kladen důraz na grafické předlohy, posouváme se tímto „vědě o umění“ mnohem blíže. Je nutné též oddělovat význam kvality, sledujeme-li díla v ikonografické rovině.

Sgrafity na našem území se jako první zabýval roku 1907 Max Dvořák spolu s Paulem Hauserem.³ Ti se věnují pouze sgrafitům v Litomyšli. I přesto je však význam jejich článku velmi důležitý, protože právě Dvořák se zde jako první zmiňuje o tom, že sgrafita vznikala na základě jistých grafických předloh.

Pro pochopení techniky a provádění sgrafit mají význam Dějiny řemesel a obchodu od Zikmunda Wintra z roku 1909.⁴ Ty nás zpravují například o tom, kdo sgrafita prováděl, jak se při tom postupovalo atp.

Na začátku 20. století se nacházelo pod barokními omítkami stále více sgrafit. Jejich restaurování bylo prováděno vždy s těmi nejlepšími úmysly. Vzhledem k novosti problému nebyla však tato řešení z našeho dnešního pohledu zcela ideální. Právě k této problematice se v té době vyjadřoval článek Zdeňka Wirtha z roku 1911, který se sice nevěnoval jen sgrafitům, ale řadí je obecně mezi problematiku restaurování povrchových výzdob fasád domů.⁵

První, pro naši práci už důležitější prací, byl článek o sgrafitu od Vladimíra Novotného z roku 1931.⁶ Jde o souhrnnou práci o českých sgrafitech, která zachycuje jejich vývoj, techniku a též konkrétní příklady porovnávané v závislosti na sobě. Důležitý díl zde tvoří část věnovaná grafickým předlohám sgrafit, doplněná obrázky. Zmiňována jsou zde pouze vybraná sgrafita, která byla patrně v té době již odkrytá a čitelná (Praha, dům U Minuty; Praha, Martinický palác; Praha, Míčovna; Nelahozeves, zámek; Brandýs nad Labem, zámek; Mladá Boleslav, radnice). Jde tedy o první pokus zachytit středoevropská sgrafita, jež na

³ Max DVOŘÁK / Paul HAUSER: Sgraffiti im Schlosse zu Leitomischl. In: Kunstgeschichtes Jahrbuch der K. K. zentral-kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst – und historischen Denkmale. Wien 1907, 77–84.

⁴ Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v 16. století. s. l. 1909.

⁵ Zdeněk WIRTH: Zásady ochrany památek a veřejné estetiky. Správná konzervace sgrafit, nástěnných maleb a štuk In: Za starou Prahu II, 1911.

⁶ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 37–58.

sebe navzájem navazují, jako celek a nalézt pro ně co nejvíce grafických předloh, podle kterých byly vyhotoveny.

Na Novotného bylo později navázáno rozsáhlým článkem, který svým rozsahem dodnes nebyl překonán. Jde o soubornou práci dvou autorek, a to Vlasty Dvořákové a Heleny Machálkové, z roku 1954.⁷ Článek pojednávající o českém i moravském sgrafitu zachycuje jeho vývoj v čase i místě. Zmíněny jsou i historické podmínky a události doby vzniku a rozšíření této techniky na našem území. Zájem se zde projevuje už o malovaná gotická průčelí, stěžejní částí jsou malby a sgrafita doby renesanční, s nimiž se nakonec dostaneme až na počátek 17. století. Příkladů je uvedeno velmi mnoho a jsou doplněny i vyobrazeními. Každé sgrafito je zmíněno sice jen nepatrně, ale je zde obsažen poznámkový aparát s možností dalších odkazů. Práce je nejdůležitějším východiskem pro následné rozpracování tematiky sgrafit na našem území, a proto z ní také ve své práci často vycházím.

Tak je tomu i u prací následujících, které už rozsahově do tématu ničím příliš nepřispívají. Nalezneme v nich sice některé nové poznatky týkající se například grafických předloh, to ale nemění fakt, že se o sgrafitech zmiňují spíše jen okrajově. Jde např. o práci Evy Šamánkové o renesanční architektuře z roku 1961.⁸ Ta, i přes svůj velký význam publikace vztahující se k problematice renesanční architektury, sgrafita příliš nekomentuje.

O něco rozsáhlejší zmínky o sgrafitech, jejich datacích i předlohách, můžeme hledat v Dějinách českého výtvarného umění z roku 1989, kde tuto problematiku mírně rozvádí Jarmila Krčálová.⁹ I ona však pro většinu své práce vychází z předchozí práce Dvořákové a Machálkové. Důležitá je však, co se týče tematiky, kterou lze v její práci sledovat též na renesančních nástěnných malbách.

Nejnovější publikací vztahující se stejně jako Šamánková opět více k renesanční architektuře je kniha od Ivana Prokopa Muchka, která vznikla jako katalog u příležitosti výstavy Deset století architektury v roce 2001.¹⁰ I zde najdeme některé zmínky o renesančních sgrafitech někdy i s odkazem na grafiky.

Pro jednotlivé stavby zdobené sgrafity, je nutné hledat konkrétní zmínky v literatuře věnující se podrobně dané lokalitě. K popisu např. dnes už zničených sgrafit, ale i jiných, dnes už naopak zcela zrestaurovaných, dobře slouží Soupisy památek, jejichž díly jsou řazeny

⁷ Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Helena MACHÁLKOVÁ: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance. In: Zprávy památkové péče XIV, č. 2–3, 1954, 33–73.

⁸ Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961.

⁹ Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka. Praha 1989, 62–92.

¹⁰ Ivan Prokop MUCHKA: Architektura renesanční. Praha 2001.

podle okresů.¹¹ Dále pak jmenujme Umělecké památky Čech, které opět poskytují někdy velmi zdařilé popisy jednotlivých domů, ale také jejich datace i zmínky o grafických předlohách.¹² Pro pražské památky pak nelze opomenout ani podobně koncipovaný soubor Umělecké památky Prahy.¹³

¹¹ Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese českobrodském. Praha 1907; Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese litomyšlském. Praha 1908; Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese prachatickém. Praha 1913; Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém. Praha 1898.

¹² Umělecké památky Čech 2. Emanuel POCHE (ed.). Praha 1978; Umělecké památky Čech 3. Emanuel POCHE (ed.). Praha 1980.

¹³ Umělecké památky Prahy. Staré město, Josefov. Pavel VLČEK (ed.). Praha 1996.

3 VÝVOJ SGRAFITOVÉ VÝZDOBY

3.1 Technika sgrafita

Počátek techniky sgrafita není zcela znám, ale její jistý předstupeň bývá spatřován už ve středověkých kresbách ze 13. století. První náznak renesanční inovace v pojetí fasády vychází samozřejmě z italského prostředí a lze jej hledat v tvůrčí činnosti Leona Batisty Albertiho, jehož vnitřní členění městského paláce se uplatnilo i na fasádě. Tu dělí horizontálně římsami a vertikálně okny a vytváří tak průčelí podstatně plastičtější, než bylo do té doby známo. Jako příklad si můžeme uvést inovativní pojetí fasády Palazzo Rucellai ve Florencii. Zde užil rovnoměrné rozvedení jemné rustiky po celé ploše stavby, což je samozřejmě samotnému sgrafitu ještě velmi vzdáleno, ale právě pozornost, která je fasádě věnována, může předznamenávat určitý vývoj v jejím pojetí. Florencie a její paláce byly pro sgrafitáře jistě zprvu určitým vzorem. Průčelí zde totiž nabývají plasticity vysazením mnohotvárně opracovaných kamenných bos.¹⁴ Právě Florencie se také stala koncem 15. století centrem sgrafitové výzdoby v Itálii. Bosy se pak začaly opakovat i ve sgrafitu, jehož nejjednodušší podoba tzv. „psaníčka“ právě na bosáž poukazuje. Italské raně renesanční paláce se původními robustními bosami připodobňují k pevnostem. Bosy jsou velmi hrubé a masivní, což následně ve sgrafitu nelze pro jeho jemnost a lineární ráz tak snadno vyčíst. Jeho výraz je tedy už naprosto odlišný a dále jde svou vlastní cestou.

Italského prapůvodce sgrafitové výzdoby figurální můžeme ještě hledat v postavě malíře Polidora Caldary da Caravaggia (1490–1535). Fresky (např. Palazzo Ricci, Řím aj.) maloval totiž takovým způsobem, že se staly inspirací právě pro sgrafitovou výzdobu v Záalpi, která pak měla vliv i na výzdobu u nás.¹⁵

V období renesance se díky své působivosti, levnosti, jednoduchosti a trvanlivosti na území Itálie sgrafitová technika velmi rozšířila a postupně se dostala i na sever do Švýcarska, Rakouska a také do českých zemí. U nás se pak uplatnila též při výzdobě interiérů a v lidové tvorbě. S nástupem baroka však téměř zanikla a její význam byl znovu nalezen až v období renesančního historismu 19. století. Jako příklad lze uvést alespoň architekta Jaroslava Wiehla (26.4.1846 – 4.11.1910), který ve svých stavbách tuto techniku aplikoval s velkou oblibou (v Praze např. dům v ulici Karolíny Světlé čp. 1035/I, Dům čp. 94 v Sadové ulici na Vinohradech, fara u sv. Petra čp. 1137b aj.).

¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 36.

¹⁵ Lanfranco RAVELLI: Polidoro Caldara da Caravaggio. I. Disegni di Polidoro; II. Copie da Polidoro. Bergamo 1978.

Jak naznačuje název (italsky sgraffito či graffito – škrábat), jde o techniku používanou v nástěnném malířství, při níž je kresba vyškrabávána do omítky. Malba, či lépe kresba, je tedy většinou lineární a plošná. Využívá se zde totiž mnohem více prostředků kresebných než malířských a sgraffito má pak spíše grafický charakter. Používá se dvou nebo více omítkových vrstev, přičemž kontrast černé a bílé opět připomíná grafiku. Ve svém účinku se pak sgraffito jeví jako dřevořez nebo mědirytina provedená ve velkých rozměrech. Není také náhoda, že technika sgrafita vznikla v době, kdy především tyto dvě grafické techniky dosáhly největšího rozkvetu.¹⁶

Postup vytváření sgrafit má celkem tři etapy:

Nejprve se nanese barevné vrstvy na podkladovou omítku. Přitom spodní vrstva bývá hrubší a také tmavší (převážně hnědá, červená, černá nebo šedá), může být přírodní a nebo přibarvovaná (roztlučeným uhlím, přírodními písky, okry a zuhelnatělou slámou). Tu překrývá horní světlá krycí vrstva. Může jí být buď pouze štuková pěna nebo vápenná lička a nebo další, jemněji hlazená vrstva omítky.¹⁷

Na ni se pak přenese obrysová kresba a poté ve šrafurách i plochy. Používá se přitom šablon. Obraz je nakreslen na tuhý papír napuštěný fermeží a po zavlhnutí lící vrstvy se kresba objíždí rydlem a nebo se prodírkovaná šablona kopíruje na povrch omítky tampónem se suchou kontrastní barvou.¹⁸

Nakonec jsou obrysové linie i šrafované plochy ještě za vlhka proškrábnuty na vrstvu spodní. Doba zpracovatelnosti pak závisí na složení omítky a venkovních podmínkách, ale pohybuje se většinou v rozmezí 6 až 12 hodin. Vrypy, kterými se škrábe, musejí být šikmé, aby voda stékala po stěně, nezdržovala se v ryskách, tím nevymývala pojivo a pigment a nezamrzala v kresbě.¹⁹

Na opačném způsobu používání barevných pigmentů je založeno kontrasgrafito. Tmavší je zde horní vrstva a spodní vrstva je bílá. Rozlišujeme též nebarvené sgraffito, kde jsou sice vrstvy nezabarvené, ale liší se tím, že spodní zasychá přirozeně tmavěji než vrchní, která bývá ještě často vybělena působením deště a slunečních paprsků. Mnohá nebarvená sgrafita bývala dobarvována a stávala se z nich tak sgrafita barevná. Všechny druhy sgrafit se neustále mísí, z čehož tedy vyplývá, že podle techniky rozhodně nelze sgrafita datovat.

U nás se techniky liší místně. Např. v oblasti slavonicko-telčské nanášeli podle řemeslné tradice na hrubé jádro trojnásobnou vápennou ličku (první a poslední svisle,

¹⁶ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 38.

¹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 67.

¹⁸ Jiří HOŠEK / Jan MUK: Omítky historických staveb. Praha 1989, 90sq.

¹⁹ Ibidem.

prostřední vodorovně) a tím dosáhli velmi jemného nátěru, ve kterém poté mohli provádět tu nejjemnější kresbu. Tu ještě doplňovali stínováním palcem v zavadlé omítce a přibarvováním barvami stálými ve vápně (fresco-seco). Na rozdíl od toho ovšem v oblasti jižních Čech natahovali na hrubé jádro silnou vrstvu jemnější omítky, takže rýhy byly velmi hluboké a kresba jen jednoduchá, spíše skicovitá a geometrická.²⁰

Podle Zikmunda Wintra²¹, který se ve své práci zabývá dějinami řemesel, náležela sgrafitová technika od počátku cechu malířskému. Cechovní malíři malovali náročnější partie a figurální kompozice. Zedníkům (tzv. dyncherům), kteří měli na starosti nahazování omítky, pak někdy svěřovali základní jednoduché rýsování. Jména mistrů, kteří malby prováděli se nám však povětšinou nezachovala. Winter také říká, že se u nás technice brzy naučili i malíři domácího původu, což bylo důležité pro počestění sgrafita. Ale sami Italové ke konci 16. století již patrně s českým prostředím srostli.

Technika sgrafita se uplatnila i ve 20. století, kdy bylo sgrafito spojeno s novými technologickými postupy jako je proškrabávání za sucha, či s novými technologiemi – barevná mnohovrstvost, syntetické barvy apod. Princip sgrafita použil i Pablo Picasso na dvouvrstevném betonu, přičemž horní vrstvu zpracovával frézou či paprskem písku hnaným pod vysokým tlakem.²² Šlo už tedy spíše o jisté transformace této renesanční techniky. U nás lze pak ale ještě zmínit velmi mladý příklad užití původní techniky, a to na Váchalově domě v Litomyšli. Ten byl sgrafity vyhotovenými podle dřevorytů Josefa Váchala vyzdoben v roce 1998.

3.2 Rozšíření sgrafitové výzdoby v Čechách a na Moravě

Sgrafita se na našem území objevují už v období pozdní gotiky, vyplňují celé šestnácté století a počátek století sedmnáctého. V té době je architektura v čele veškerého uměleckého dění, k čemuž přispívá i to, že šlechta se chce reprezentovat nejen pohodlnými, ale i kvalitními moderními stavbami. Ferdinand I., který nastoupil na český trůn roku 1526, se v té době snažil zvelebit Pražský hrad (původně jej chtěl za své sídlo), a proto si zval do Čech umělce z Itálie a o ně se dělil i s přední českou šlechtou. Ze severní Itálie (především od jezera Comského a Luganského) sem však umělci také přicházeli díky velkým šlechtickým rodům, jako byly Pernštejnové, Lobkovicové, Rožmberkové aj. I přes tento příliv nových uměleckých sil ve většině měst přežívaly ještě dlouho po polovině 16. století prvky pozdně

²⁰ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 67.

²¹ WINTER 1909 (pozn. 4) 122.

²² Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997, 329sq.

gotické. Právě tento vývoj pozdně gotických malovaných průčelí však připravil pro nově příchozí techniku sgrafita příznivou půdu. Šlo především o malovanou exteriérovou výzdobu kostelů (např. Prachatice, Bavorov, Dolní Dvořiště, Zátoň, Trhové Sviny), ale i hradů (průčelí kaple v Žirovnici).²³

Nejstarší příklady přímo sgrafitové výzdoby jsou uváděny hned dva, a to každý v úplně jiné lokalitě, z čehož je zřejmé, že nemají společné výtvarné středisko. K roku 1546 se datuje sgrafitovaný štít Vladislavského křídla na Pražském hradě.²⁴ Ten vznikl při obnově Pražského hradu po požáru, který postihl Hradčany roku 1541. Do tohoto období také spadá sgrafito ze Slavonic na domě čp. 90, datované rokem 1547.²⁵ Je nutné zdůraznit, že už v této době se objevovala sgrafita figurální, ale nebyla ještě zdaleka tak rozvinuta, a také se v tomto období ještě nedokázala zcela oprostít od ornamentu. Minimalizování ornamentu tedy nezpravuje pouze o finanční neomezenosti objednavatele, ale spíše o pokročilosti stadia vývoje sgrafít.

Na slavonické sgrafito, které je prvním typem cele sgrafitového domu, pak navázaly další příklady z této, dá se snad souhrnně říci „jihočeské“ oblasti. Z nich jmenujme alespoň několik, tedy např. ve Znojmě (dům čp. 16), v Telči (přestavba gotického hradu – technika exteriérového sgrafita použita též v interiéru, dům čp. 61 a dům čp. 15 provedený technikou sgrafito-fresco-secco), dále pak ještě další slavonické domy (dům čp. 45 – opět sgrafito-fresco-secco, dům čp. 88), také domy v Jindřichově Hradci (průčelí domu čp. 138/9), Pelhřimově (dům čp. 17/I), Českých Budějovicích (měšťanský dům čp. 16), Českém Krumlově (dům čp. 46, vdovské sídlo Anny z Rogendorfu na Latráně), Táboře (dům čp. 59 v Zelinářské ulici, Stárkův dům čp. 157), Prachaticích (Literátská škola čp. 29 a 30, Husův dům čp. 71, dům Rožmberský čp. 169) aj.²⁶

Pro tuto jihočeskou oblast lze najít ve sgrafitové výzdobě společné znaky. Jinak je tomu ale v oblasti středočeské. Zde jde především o stavby královské a paláce největších feudálů, tudíž každý příklad žádá vlastní individuální a originální řešení.

Jak již bylo řečeno, za nejstarší sgrafitovou výzdobu ve středních Čechách lze považovat štít Vladislavského křídla Pražského hradu. Je to první štít lombardského typu na českém území vůbec a předjímá další italizující vývoj renesančních štítů u nás. Dále sem řadíme Horšovský Týn (štít zámku), sgrafitované paláce na Hradčanech (Arcibiskupský palác, Lobkovický palác, Martinický palác), zámek v Brandýse nad Labem (čtyři vrstvy

²³ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 33–38.

²⁴ ŠAMÁNKOVÁ 1961 (pozn. 8) 537.

²⁵ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 41–55.

²⁶ Ibidem.

sgrafit), zámek v Mělníku, zámek Kacéřov, Mladou Boleslav (stará radnice), Litoměřice (dům čp. 29), zámek v Kostelci nad Černými lesy a jiné další. V Praze je nutné zmínit Míčovnu v královské zahradě a také chiaroscurovou výzdobu domu v pražském Ungeltu (Starý ungeltský dům, někdy nazýván Granovský). Do pozdějšího období pak řadíme zámky v Lysé nad Labem, v Přerově nad Labem, zámek v Nelahozevsi a také dům U Minuty (Staroměstské náměstí v Praze čp. 3).²⁷

Jde zde jen o hrubé zmínky několika málo staveb. Dochovaných příkladů je nesčetně, a přitom je nutné vzít v úvahu i to, že řada takto zdobených domů se ve své původní podobě vůbec nezachovala. Sgrafito tedy nebylo záležitostí pouze feudální, ale brzy se rozšířilo i na měšťanský dům a značilo tak měšťanskou nadřazenost nad vesnickými stavbami, které se až do 19. století stavěly výlučně ze dřeva. Z obytných budov pak sgrafito přechází na budovy užitkové, a to již na počátku šedesátých let 16. století (brány, hradby, bašty, mlýny, sýpky apod.). Lze si tedy představit, že na počátku 17. století jím byly pokryty převážně všechny omítané zámecké i městské zdi.²⁸

²⁷ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 54–65.

²⁸ Ibidem 67.

4 TÉMATIKA CTNOSTÍ A NEŘESTÍ A JEJÍ VZTAH K DOBĚ ROZŠÍŘENÍ SGRAFITOVÉ VÝZDOBY V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

4.1 Pronikání humanismu do českého prostředí a jeho vliv na dobovou literaturu

Nástup renesančních a humanistických tendencí u nás zůstává chronologicky nepřilíš dobře vymežitelným obdobím a není ani cílem mé práce se touto problematikou zabývat. Se začátky pronikání humanistického myšlení na našem území bývá často připomínána již doba Karla IV. a osobnost Jana ze Středy.²⁹ Pro velmi široký záběr tohoto období, se zde tedy pokusím pouze o jakýsi nástin pronikání humanismu u nás, a poté se zaměřím na humanisticky laděnou literaturu doby, kdy se u nás prosadila oblíbenost sgrafitové výzdoby. Tu můžeme díky úvodní kapitole již vymežit na období mezi léty 1546 (tedy datací sgrafitovaného štítu Vladislavského křídla na Pražském hradě) a bitvou na Bílé hoře 1620. (Je jen nutno upozornit, že v té době již měla sgrafita svůj zlatý věk za sebou a že bitvu na Bílé hoře nelze považovat za jejich mezník. Datum je zde použito spíše pro lepší orientaci v dobové literatuře.)

Autoři a spisy, které jsou níže zmíněny jako příklady, představují jen zlomek tehdejší literární produkce. Jejich výběr je podmiňován pouze tematicky. Právě v některých těchto dílech se totiž odráží důraz na morálku tehdejší společnosti, což by pro hlubší zkoumání této tematiky i ve výtvarném umění mohlo být jistě nápomocné. Přesto však jde pouze o přehled poněkud hrubší a povrchnější. Sám nám pak ukazuje důležitost spolupráce dějin umění s dalšími vědními obory.

4.1.1 Cesty myšlenkového a literárního humanismu na českém území

I přes určitý rozkvět humanistických tendencí na dvoře Karla IV. nelze až k časovému úseku, kterým se hodlám zabývat, sledovat jasnou vývojovou linii. V době Karlově jde spíše o hnutí exklusivní, které se vymezuje jen na několik osob z panovníkova okolí. Zmíněný Jan ze Středy kolem sebe sice humanistické sdružení vytvářel, ale v dalších případech již o tomto způsobu myšlení ještě zcela mluvit nelze. S nápodobou latinského humanistického stylu se dále setkáváme v kancelářích dalších českých panovníků (např. Řehoř z Heimburku

²⁹ Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ: Humanismus a raná renesance na Moravě. Praha 1992, 17; Josef TRUHLÁŘ: Počátky humanismu v Čechách. Praha 1892.

v kanceláři Jiřího z Poděbrad) a některých významných šlechtických rodů (např. Rožmberků). Některé pokrokové požadavky humanismu, však nezávisle na něm, probíjí i revoluční hnutí husitské. Jde kupříkladu o užívání národního jazyka ve všech oblastech kultury či nadřazenost moci státní nad mocí církevní. (Z druhého požadavku se pak stává vodítko pro první humanistický spis u nás, latinský dialog čtyř šlechticů o politice Jiřího z Poděbrad od Jana Rabštejna z roku 1469.) Společenskému rozšíření humanismu se u nás však dostává až koncem 15. a začátkem 16. století, kdy krystalizuje humanismus národní a česká literatura se rozvíjí za stále větší převahy měšťanstva.³⁰ S přihlédnutím k humanistickým kořenům je ovšem nezbytné na tomto místě konstatovat, že v této době, kdy se v Čechách, Uhrách a v dalších středoevropských zemích vytvářela kulturně významná centra humanistického literárního myšlení, byla již Itálie, jako „matka humanismu“, v době jeho plného rozvinutí uplatňující se v nejrozmanitějších oblastech kulturních aktivit.³¹

Řada českých vzdělanců se s humanismem seznámila při svých studiích právě na italských universitách (např. Petr Vok z Rožmberka či Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic). Jiní se k němu dostali přes studium antických děl a důležitou roli též sehrála jeho propagace italskými i záalpskými humanisty, která pronikala přímo na naše území.³²

Jak ale víme, i italský humanismus hledá svá východiska v prostředí antickém. Je tedy také nutno krátce připomenout vztah českých humanistů k antickému dědictví. Spisy antické u nás byly v hojné míře překládány a rozšířeny. Reakce na ně však byly smíšené. U některých humanisticky smýšlejících učenců, jako byl např. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic³³ (asi 1461–1510), může překvapit, jak, stejně jako už před ním Jan ze Středy, rozjímá o tom, že se rozvíjením antického kulturního dědictví odcizuje křesťanským zásadám. Pokládá humanistická studia za svou slabost a radí jiným, aby četby antických autorů raději zanechali. Přesto však Hasištejnský sehrál v rozšíření antické literatury v Čechách významnou roli. Na Moravě je pak v této souvislosti uváděn jeho přítel Augustin Olomoucký (1467–1513).³⁴ Přes možné Hasištejnovy rozpaky a pochybnosti nelze našim humanistům tento zájem o antickou kulturu upírat. Pravým ideálem pro ně totiž byl mravně vyspělý vzdělanec a zároveň hodnotná

³⁰ Milan KOPECKÝ: Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory. Brno 1979, 11sq.; Josef TRUHLÁŘ: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II. Praha 1984.

³¹ Jaroslav KOLÁR: Vztah české literatury 14.–16. století k italské kultuře humanismu a renesance. In: Slavia, Časopis pro slovanskou filologii 52, 1983, 25sq.

³² Ibidem 28.

³³ Ivana KYZOUROVÁ (ed.): Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. Katalog výstavy Správy Pražského hradu, Císařská konírna, 28.2.–1.7.2007, Praha 2007; Jan ROYT (rec.): Ivana KYZOUROVÁ: Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. In: Umění LVI, 2008, 152–154.

³⁴ Josef HEJNIC: Antika a latinská humanistická literatura v Čechách od konce doby husitské do 18. století. In: Antika a česká kultura. Praha 1980, 223–225.

národní kultura, rozvíjená právě v duchu kultury antické a jejích velkých ideálů.³⁵ I Mikuláš Konáč z Hodištkova však zdůrazňuje, že si mají lidé z četby filosofů vybrat pouze to, co vede ke ctnosti a odmítnout, co je mravům škodlivé, a to především historiky o nemravnostech pohanských bohů.³⁶ Humanistický vzdělanec se však neobešel ani bez znalosti antické mytologie. O jejím výskytu v živém povědomí českých autorů svědčí četné spisy. To pak prozrazují ustálené obrazy a obraty o přízni bohyně Venuše, o nemírném uctívání Bakcha, o následování neohroženého Herkula apod.³⁷

V rozvoji tehdejší literatury, ale i překladů děl autorů antických, nelze samozřejmě opomenout vynález knihtisku, díky němuž se literární dílo mohlo poměrně rychle, a ve srovnání s díly rukopisnými, i podstatně levněji šířit po větších územích a pronikat do různých společenských vrstev.³⁸ Ten nepochybně dopomohl též k šíření, pro sgrafita velmi důležitých, grafických předloh.

Zajímavou lze v této době u literatury shledat i stránku jazykovou. Přes určité „vítězství“ češtiny v době husitské, zaujala v následujícím období latina opět svůj význam. A to již v polovině 15. století, kdy začala do literární tvorby opět hlouběji pronikat. Tak vzniká latinský humanismus, který sílí samozřejmě v též silícím prostředí měšťanském. Současně se však rozvíjí i již zmíněný humanismus národní, na nějž apeluje na konci 15. století Viktorin Kornel ze Všehrd (předmluva k překladu *Knih o napravení padlého*). Snahy obhajoby své mateřštiny projevují pak i další jako např. Řehoř Hrubý z Jelení, Václav Písecký, Oldřich Velenský, Jan Blahoslav aj. Díky poslednímu, tedy Janu Blahoslavovi, proniká humanismus i do kruhů Jednoty bratrské. Mezi širší publikum však postupuje humanistická vzdělanost až zásluhou Jana Adama z Veleslavína a jeho tiskárny.³⁹

V souvislosti s rozvojem humanistické kultury a obratem od studia divina ke studiu humana se hovoří ještě o určitém zesvětšování náboženské tematiky a narůstání tvorby s tematikou světskou, a to nejen v literatuře, ale pochopitelně i v tvorbě umělecké. Milan Kopecký ve své studii z roku 1979 uvádí přehled poměru náboženské a světské tematiky v západoevropském malířství a sochařství: ve 14.–15. století tak bylo vypočteno 85 % těchto uměleckých děl s tematikou náboženskou a 15 % děl s tematikou světskou, v 16. století 64,7 % děl s tematikou náboženskou a 35,3 % s tematikou světskou a ve století 17. potom

³⁵ Milan KOPECKÝ: Antika a česky psaná literatura od konce husitství do Bílé hory. In: Antika a česká kultura. Praha 1980, 241.

³⁶ KOPECKÝ 1979 (pozn. 30) 31.

³⁷ KOPECKÝ 1980 (pozn. 35) 249.

³⁸ KOPECKÝ 1979 (pozn. 30) 13.

³⁹ Ibidem 16sq.

50,2 % děl s tematikou náboženskou a 49,8 % s tematikou světskou.⁴⁰ Sledovat tematiku děl jak literárních, tak obzvláště uměleckých tímto způsobem však vzhledem k tematickému vymezení mé práce tak jednoznačně nelze. Pokud se totiž vrátíme k tematice ctností a neřestí, zjistíme, že je svým způsobem přesahující přes oba tyto „proudy“. Oba ji obsahují a oba jsou jí svým způsobem propojeny. Na tomto příkladu jde jasně vidět, že nelze světskou tematiku od náboženské striktně nějakým pomyslným „řezem“ jen tak oddělit. Stejně tak se okem svázaným tímto úzkým úhlem pohledu může tato tematika zdát svým způsobem nezařaditelná, ale o to víc se pak nabízí myšlenka určité propojenosti náboženské tematiky s tematikou světskou, na kterou můžeme narazit nejen v naší humanisticky laděné literatuře, ale i v jí současném umění. Tyto jisté rozpory se však pokusím rozvinout ještě později.

4.1.2 Literatura v našem prostředí od padesátých let šestnáctého století do dvacátých let století sedmnáctého

Období od 50. let 16. století do 20. let století 17. přineslo největší rozvoj české literatury v měšťanském prostředí. Ten vycházel jak ze souvislostí domácích, tak z podnětů cizích. Nešlo už pouze o vliv soudobé vzdělanosti a literárních prací z oblasti Německa, které určitou dobu v našich stycích s cizinou převažovalo zvláště v kruzích hlásících se k reformaci. Vlivné byly i diplomatické cesty otevírající možnosti poznání života a kultury cizích zemí a také osobní styky s cizími vzdělanci, kteří přicházeli do našich zemí zvláště v době rudolfínské.⁴¹

Významnou osobností námi vymezené doby byl Jan Blahoslav (1523–1571). Otázky kulturní sice řešil především ve vztahu k poměrům v Jednotě bratrské, ale výsledky jeho práce měly význam daleko širší. Šlo o jakousi „péči“ o literární tvorbu, která se soustřeďovala především k výchově a poučení těch, jež se mají přímo podílet na dalším rozvoji slovesného umění. Tito autoři měli svou literární činnost rozšiřovat v duchu soudobé školské vzdělanosti humanistické a ve shodě se zájmy náboženskými.⁴²

Určitý protiklad k němu tvořila osobnost Daniela Adama z Veleslavína (1546–1599). Tento původně universitní mistr a později majitel známé pražské Melantrichovy tiskárny vycházel přímo z potřeb široké životní praxe a spojoval otázky života politického,

⁴⁰ KOPECKÝ 1979 (pozn. 30) 19sq.; srov. Peter BURKE: Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii. Praha 1996, 179sq.

⁴¹ Dějiny české literatury I. Starší česká literatura. Josef HRABÁK (ed.). Praha 1959, 337.

⁴² Ibidem 343.

hospodářského i náboženského se snahou o obohacení dosavadního vzdělání. Svou činností též usiloval o pronikání literatury do různých společenských vrstev.⁴³

Důležitou funkci zde plní stránka jazyková. Pokud se autor chtěl zaměřit jen na určitou vrstvu čtenářů, stačilo zvolit si ten správný jazyk. Není výjimkou, když tentýž autor píše některá svá díla česky, jiná latinsky. Přesto lze však říci, že se literatura snaží obsáhnout co nejširší okruh čtenářů, a proto byl právě v tomto období kladen důraz na používání jazyka českého. Díky českému jazyku dává spisovatel své schopnosti do služeb širších vrstev a hranice mezi obsažností latinské a české tvorby se přece jen jaksi stírají. Velký rozsah literární tvorby v českém jazyce s sebou nesl právě její společenské rozšíření, a tak se dostávalo uplatnění dávné snaze, aby se vzdělání a literární práce staly především prostředkem k rozvoji poznání a všestranné citové i mravní výchově člověka.⁴⁴ Právě mravy měšťanstva, jak ještě uvidíme, se staly v této době velmi oblíbeným literárním námětem.

4.1.2.1 Latinská literární tvorba

Jak již bylo řečeno, latinská tvorba nadále přetrvává. Uplatňuje se u nás zejména v poesii. Za zmínku též stojí, že vedle toho lze pozorovat i některé pokusy poesie řecké (Jan Campanus Vodňanský). I v poesii můžeme nalézt některé prvky výchovné a mravoučné (Jiří Carolides z Karlsperka). Jinak jde o tematiku náboženskou, politickou, ale též o oslavy šlechtických rodů a zájem o české dějiny. Epické básnictví pak bylo obohacováno zpracováváním témat biblických (Jiří Carolides z Karlsperka *O Jonášovi* 1587).⁴⁵ A pochopitelně nechybí ani poesie milostná.⁴⁶ Většina těchto děl má pak snahu poučit se z antických předloh.⁴⁷

Oproti poesii však do pozadí ustupovala latinská próza. Ta se soustřeďovala především na řečnické projevy a aktuální otázky. Latinská próza jiného druhu byla vzácná, představovala ji zejména literatura náboženská a historická. Oblíbené byly deníky a pak také úvahy věnované opět otázkám náboženství nebo morálky, nejednou s oslavou humanistických ideálů lidských ctností.⁴⁸

Těžištěm latinského dramatu zůstávalo prostředí školské, ve kterém se nadále obnovovaly starší hry antické, a pod vlivem reformace se též hrály hry biblické.⁴⁹

⁴³ Dějiny české literatury 1959 (pozn. 41) 343sq.

⁴⁴ Ibidem 337.

⁴⁵ Ibidem 339sq.

⁴⁶ Renesanční poesie. Helena BUSINSKÁ (ed.). Předmluva a životopisy Jan MARTÍNEK, Praha 1975.

⁴⁷ KOLÁR 1983 (pozn.31) 32.

⁴⁸ Dějiny české literatury 1959 (pozn. 41) 340sq.

⁴⁹ Ibidem 342.

4.1.2.2 Literární tvorba česká

Česká literární tvorba měla těžiště především v próze, přičemž bohatého rozvoje dosáhla především próza historická o dějinách domácích i cizích. S tou byly ale nezřídka spjaty i projevy politické. Dále se také rozvíjela próza náboženská, polemičká, ale samozřejmě i mravně výchovná. I ve vydávání knížek zábavných často převažovaly prvky mravokárné a společensko kritické. Oblíbené byly také cestopisy, vznikaly též teoretické práce o některých otázkách jazyka a literatury a také práce slovníkářské. V tomto období je nutné také připomenout překlady v čele s významným překladem Bible kralické (1578–94, 1596, 1613).⁵⁰

Přesuňme však nyní svou pozornost na významný podíl projevu literatury na rozvoji života, a to na její, pro nás důležitou, již zmiňovanou tendenci společenskokritickou a mravokárnou. Tímto způsobem se snažila literatura působit nápravně kriticky ve všech složkách tehdejší společnosti. Východiskem byla zpravidla myšlenka rovnosti všech lidí před Bohem a jejich hříšností. Spisovatelé těchto děl chtěli překonávat třídní rozdíly, což vedlo ke kritice vládnoucích vrstev a k poukazování na bídu, útlak a utrpení vrstev nižších. Tyto tendence se však pochopitelně objevily už dříve (např. v díle Mikuláše Konáče z Hodištkova⁵¹ a Jana Češky, jejichž díla ovšem byla též značně ovlivněna dílem Francesca Petrarky a Waltera Burleye).⁵² K povznesení mravní úrovně zvláště vrstev měšťanských v této době sloužily spisy didaktické, jejichž vydávání podporoval zejména výše již zmiňovaný Daniel Adam z Veleslavína. Ten vydával i spisy starší (např. *Isokratova řeč k Demonikovi*, v překladu Václava Píseckého, 1586⁵³), ale vznikala i nová zpracování poučných spisů s mravoučně výchovnými cíli (např. Jan Kocín z Kocinétu, *Čest a nevina pohlaví ženského a Abeceda pobožné manželky a rozšafné hospodyně*, 1584). Mravoučné prvky pak pronikaly také do některých děl literatury politické a objevovaly se i v literatuře náboženské. Nejvýraznějším projevem literární tvorby tohoto druhu se stala díla, která navázala na starší moralistickou literaturu humanistickou, a ve shodě s ní využívala pro moralizování zábavných látek. Výpravné složky byly autory začleňovány do tendenčního, často alegorického rámce,

⁵⁰ Dějiny české literatury 1959 (pozn. 41) 344–352.

⁵¹ Konáčův překlad antického Lactantia Firmana z roku 1511 byl pro jeho pozdější dílo velmi důležitý. Principy hlášané Lactanciem se staly hlavními pilíři Konáčova mravního systému, který očekával, že si osvojí i jeho čtenáři. Vyústění většiny jeho děl tak směřovalo k připomínce spravedlnosti, lásky, víry, moudrosti, rozvahy, pokoje, svornosti, štědrosti, milosrdenství, trpělivosti, pokory, věrnosti, střídmosti, nevinnosti atd. a k odsudku lichvy, krádeže, závisti, nenávisti, pýchy, lakomství, křivého svědectví, lži, hazardních her, opilství a nestřídmosti vůbec, smilstva, vraždy apod.; KOPECKÝ 1980 (pozn. 35) 246sq.

⁵² Ibidem 238–240.

⁵³ Stejně jako Isokratovi jde i jeho novému vydavateli o to, aby se v mladém člověku harmonicky rozvíjely schopnosti tělesné, duševní i mravní. Dílo tak opět vybízí ke ctnostem.; KOPECKÝ 1979 (pozn. 30) 33.

na který byl kladen největší důraz (Vavřinec Leander Rvačovský, *Masopust*, 1580; Šimon Lomnický z Budče, *Kupidova střela*, 1590 a *Tobolka zlatá*, 1615; Nathanael Vodňanský z Uračova, *Theatrum mundi minoris. Široký plac nebo zrcadlo světa*, 1605; Matouš Konečný, *Theatrum divinum, to jest Divadlo boží*, vytištěno 1616 a také Jan Amos Komenský, *Listy nebe*, 1619; z jiných autorů ještě Václav Dobřenský, *Vrtkavé štěstí a Běh světa*, 1583; Bartoloměj Paprocký z Hlohol, *Rozmlouvání aneb hádání chudého s bohatým*, 1606 a *Obora aneb Zahrada, v které rozličná stvoření rozmlouvání mají*, 1602; Jiří Carolides z Karlsperka, *Chloubka podagory*, 1597 ad.).⁵⁴ K moralistním cílům pak bylo užíváno také bajek připisovaných starořeckému Ezopovi (významné vydání 1557 připravené Janem Akronem Albínem Vrchbělským), rozšířených ale už dříve.⁵⁵

Oživení můžeme v této době sledovat i v českém básnictví. Nejvíce se rozšířila oblíbenost poesie světské, v níž se zrcadlily především události nejen domácí, ale i celoevropské. Své postavení měla i náboženská píseň a objevily se i pokusy o náboženskou epiku. I v poesii pak můžeme sledovat společenskou kritiku, která pronikala mravoučnými skladbami (podle německé předlohy *Rozmlouvání Petra svatého s Pánem o obyčejích a povahách nynějšího lidu na světě*, 1585; Mikuláš Dačický z Heslova, *Prostopravda*; Šimon Lomnický, *Filosofický život*, 1595 a *Instrukcí mladému hospodáři*, 1586 aj.).⁵⁶

Posledním námi sledovaným článkem české tvorby zůstává tvorba dramatická. Ta vyrůstala ze základů položených již dramatem latinským ve školách a v měšťanském prostředí. Bývala často veršovaná a vyznačovala se intenzivním vztahem k životu, a to i ve hrách biblických, v nichž autoři nezdědka navazovali na pisatele latinské a německé, či je přímo překládali. Jsou známy však i biblické hry zpracované samostatně (např. Pavel Kyrmezer, *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*, 1566 a *Komedie nová o vdově*, 1573). Vedle biblických témat samozřejmě nechyběla tematika světská, která byla opět spojována s morálními naučeními (Tobiáš Mouřenín z Litomyšle, *Historie kratochvilná o jednom selském pacholku*, 1604 ad.). Do tohoto období již též řadíme počátky dramatu katolického.⁵⁷ Na prvním místě se ve všech hrách dával důraz na výchovně vzdělavatelnou tendenci. Hry mají diváka odvádět od neřestí a poskytovat mu mravní vzory.⁵⁸

⁵⁴ Dějiny české literatury 1959 (pozn. 41) 350–352.

⁵⁵ KOPECKÝ 1980 (pozn. 35) 242sq.

⁵⁶ Dějiny české literatury 1959 (pozn. 41) 353–355.

⁵⁷ Ibidem 355sq.

⁵⁸ KOPECKÝ 1979 (pozn. 30) 41sq.

Nelze však opomenout ani překlady některých satirických děl, jež svým významem též odkazovali na nutnou cestu ctností. Knihy o bláznech, kteří holdují hříchu byly díky své lehké a hravé formě podání velmi oblíbené a snad nejlépe dokážou vykreslit smýšlení tehdejší společnosti. Pro příklad jmenujme především ty nejnámější, tedy *Chválu Bláznovství* od Erasma Rotterdamského⁵⁹, 1509 a neméně zajímavou *Lod' bláznů* Sebastiana Branta⁶⁰, 1494.

Závěrem této kapitoly lze snad pouze shrnout, že vzájemná kritika společenských vrstev jde v literární tvorbě této doby ruku v ruce se snahou o jakousi nápravu mravů jednotlivce. Vidíme, že právě v době předbělohorské bylo toto téma u nás velmi aktuální a nelze se divit odrazu těchto tendencí též v rámci výtvarného umění. Právě výzdoba fasád, čitelná pro všechny její pozorovatele, nebyla jistě tímto tématem zaplňovaná jen náhodně. A lze přitom konstatovat, že v tomto složitém období to byl přece jen umělecký projev, který byl svým umístěním opravdu přístupný všem společenským vrstvám měšťanstva.

4.2 Vázanost sgrafitové tvorby na grafické předlohy

Již zmíněný vynález knihtisku měl velký význam i pro šíření grafiky. A právě ta byla ve většině případech zdrojem a předlohou pro renesanční sgrafitáře. Ti ji vzhledem k originálu často zjednodušovali a přizpůsobovali sgrafitové technice. To se někdy projevilo i vzhledem k prostoru, který byl pro daný obraz vymezen, a proto docházelo např. ke stlačení či naopak roztažení některé z předloh.⁶¹ Předlohu lze označit spíše jako pomůcku než doslovný vzor.⁶² Přesto je však při možnosti srovnání s původní předlohou návaznost na zdroj inspirace jasně viditelná.

K úvaze existence určitých předloh vedl první badatele fakt nesourodosti některých obrazů vzhledem k měřítku a výskyt jakýchsi „nedostatků“.⁶³ S prvním určením vázanosti naší sgrafitové výzdoby na cizí předlohy přišli Max Dvořák a Paul Hauser.⁶⁴ Ti uvedli jako předlohu pro scénu bitvy u Milvijského mostu na zámku v Litomyšli rytinu ze školy Marcantonia Rainaldiho, reprodukující malbu školy Raffaelovy ve vatikánských stanzích v Sala di Constantino. S rozvinutím této problematiky se pak zlomkovitě setkáme i v pracích

⁵⁹ Josef HEJNIC: Erasmus Rotterdamský a české země ve druhém desetiletí 16. století. In: Listy filologické, roč. 109, Praha 1986, 214–221; Erasma Rotterdamského Chvála bláznovství. Z latinského jazyka přeložil a výkladem doplnil Řehoř Hrubý z Jelení (1515). Emil PRAŽÁK (ed.). Praha 1969.

⁶⁰ Sebastian BRANT: *Lod' bláznů*. Praha 2007.

⁶¹ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 51sq.

⁶² Ibidem 58.

⁶³ Ibidem 53.

⁶⁴ DVOŘÁK/HAUSER 1907 (pozn. 3) 77–84.

badatelů dalších, které jsou většinou orientované na konkrétní architekturu. Většina sgrafitovaných vyobrazení u nás své předlohy tedy známé nemá. Ani ve své práci nepovažují řešení tohoto problému za svůj primární cíl. Téma by jistě zasloužilo mnohem širší zpracování, což považuji za velmi zajímavý, ovšem nelehký úkol. Na tomto místě se tedy pokusím pouze o jakýsi souhrn.

Obecně lze u nás grafické vzory hledat především v široké produkci rytin Dürerových následovníků, jež označujeme jako „norimberské kleinmeistry“. Mezi nimi jsou nejčastěji předlohou Hans Sebald Beham, H. Brozamer, Jakob Rings, Hans Baldung Grien, Heinrich Aldegrever, Peter Flötner a nejčastější a nejoblíbenější u nás Virgil Solis a Jost Amman. Nemenší byl také vliv Hanse Holbeina a H. Burkmaiera, z Nizozemců pak H. Heemskerka. Pro mladší období manýristické je nutno počítat také s podílem dřevořezů Lucase Cranacha a Hendrika Goldziuse a nelze vyloučit ani jednotlivé přímé zásahy rytin italských, např. již zmíněného Marcantonia Rainaldiho. Příliv severských vlivů se projevuje také v ornamentice a byl mimo jiné zprostředkováván např. ryteckým dílem Vreedemana de Vries z Nizozemí.⁶⁵

Zásoba předlohových rytin nebyla ničím neobvyklým, ale naopak v celé zaalpské poklasické renesanci nezbytným předpokladem provozu malířské i sochařské dílny. Na řádném vybavení svého ateliéru předlohovými rytinami všeho druhu si umělci v této době přímo zakládali.⁶⁶

Podle jakého klíče však byly předlohy pro konkrétní fasády vybírány a jestli je možné vůbec nějaký klíč najít, zůstává v této chvíli stále předmětem otázek.

4.3 Témata užívaná ve sgrafitové výzdobě v Čechách a na Moravě

Je pravděpodobné, že témata užívaná ve sgrafitové výzdobě byla omezena právě produkcí grafik, na které byla úzce vázána, jak jsme si již ukázali v kapitole předchozí. Obecně lze tedy konstatovat, že výběr těchto témat je po celou dobu produkce sgrafit velmi úzký.

Nejstaršími a nejrozšířenějšími tématy jsou scény ze Starého zákona: Adam a Eva (Praha, Dům U Minuty; Nelahozeves, zámek), Kain a Ábel (Brandýs nad Labem, zámek; Slavonice, dům čp. 90) Obětování Izáka (Nelahozeves), David a Goliáš (Slavonice, dům čp. 90 a dům čp. 88; Prachatice, dům čp. 169; Mladá Boleslav, radnice), David a Saul (Telč, dům čp. 15), Judita a Holofernes (Nelahozeves, zámek), Samson (Praha, Martinický palác; Slavonice, dům čp. 90; Litomyšl, zámek), výjevy ze života starozákonního Josefa (Prachatice,

⁶⁵ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 68.

⁶⁶ Ibidem 68sq.

dům čp. 169; Praha, Dům U Minuty, Martinický palác), příběh o Tobiášovi (Brandýs nad Labem, zámek; Kutná Hora, dům čp. 23), Jákobův žebřík (Brandýs nad Labem, zámek; Praha, Arcibiskupský palác), Nesení hroznu ze zaslíbené země (Klatovy, dům čp. 70; či také rakouská Křemže, Althangasse 2⁶⁷), Předání desek Zákona (Přerov nad Labem, tvrz) aj. Objevují se ale i nenarativní samostatné starozákonní postavy (Telč, dům čp. 61). Tématika novozákonní je v menšině a většinou se neustále obměňuje pouze několik základních kompozic: Zvěstování (Červená Řečice, zámek), Madona s dítětem (Třebíč, dům čp. 64/53), výjimečně Assunta (Třebíč, dům čp. 64/53), Ježíšek v jeslích (Brozany u Doksan, tvrz – nedochováno), Klanění tří králů (Staré Hrady, zámek; Přerov nad Labem, tvrz), Kristus a Samaritánka (Staré Hrady, zámek), Moudré panny (Červená Řečice, zámek; Nelahozeves, zámek), Podobenství o marnotratném synovi (Praha, Dům U Minuty), Pokoušení Krista ďáblem (Přerov nad Labem, tvrz), Poslední večeře (Prachatice, dům čp. 32), Bičování (Telč, dům čp. 15), Ukřižování (Sušice, dům čp. 48; Telč, dům čp. 15; Přerov nad Labem, tvrz), Zmrtvýchvstání (Brozany u Doksan, tvrz – nedochováno) a Nanebevstoupení (Brozany u Doksan, tvrz – nedochováno). I novozákonní postavy se vyskytují někdy samostatně, a to především evangelisté (Mladá Boleslav, radnice) či apoštolé (Dolní Olešnice, kostel sv. Jakuba; Červená Řečice, zámek). Výjimečně se pak vyskytují postavy světců opět ale spíše narativně (Prachatice, dům čp. 169, sv. Jiří bojující s drakem). Stejně rozšířenou složkou ve sgrafitové figurální výzdobě jako byly motivy biblické, jsou i scény z antického bájesloví, z nichž se nejčastěji opakují skutky Herkulovy (Praha, Martinický palác; Prachatice, Literátská škola), pak také Daidalos a Ikaros (Slavonice, dům čp. 88), Achilles (Slavonice, dům čp. 88), Aeneas (Slavonice, dům čp. 88), Bakchanale (Praha, Dům U Minuty), Mucius Scaevola (Praha, Dům U Minuty) atd. Podokenní vlysy bývají často zaplněny velkými bitevními scénami (zámek Litomyšl, Bitva u Milvijského mostu; Praha – Dům U Minuty aj.). Válečné napětí v Čechách i v sousedních zemích se odráží i v tematice vojenské, jež je zastoupena různými lancknechty a žoldnéry, kteří se opakovali zejména na městských branách. Zájem o historii naší i světovou se díky zvýšené konzumaci kronik a tzv. knížek lidového čtení odrazil ve fasádové výzdobě v podobě vyobrazení panovníků a vévodů českých, římských (Prachatice, Literátská škola), německých, rakouských (Slavonice, dům čp. 88), ale i francouzských (Praha, Dům U Minuty).

S již mnohokrát zmiňovaným rozšířením humanistického vzdělání roste i obliba pro nás důležité alegorie. Ta se také stává nositelkou požadovaných občanských ctností. Zvláště

⁶⁷ Österreichische Kunsttopografie. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich. Max DVORÁK (ed.). Wien 1907, 264sqq.

významné místo zaujímalala alegorie ctností soudcovských. Ke spravedlnosti tak často nabádala průčelí městských radnic, ale, jak uvidíme později, nejenom ta. Dá se říci, že Spravedlnost byla ve zobrazení ctností vskutku velmi oblíbenou. Nesmíme však stavět do pozadí jiné alegorické postavy, jako např. alegorie živlů (Praha, Míčovna), sedmi svobodných umění (Praha, Míčovna), ročních dob (Nelahozeves, zámek) aj. Ty často zastupují alegorické vozy (Nelahozeves, zámek). Objevuje se také pro renesanci typické vyobrazení deseti dob lidského věku od jednoho do sta let, v němž se ukazuje snaha představit si život v celé jeho šíři se zřetelem k jeho krátkosti a dohlednému konci, což má opět motiv mravoličný (Slavonice, dům čp. 90). K této úvaze se též připojuje nový zájem o vzhled člověka v jednotlivých etapách jeho života. Neztrácí se ani středověká obliba štvanic na různou lovnou zvěř. Pestré lovecké sgrafitované vlysy se objevují jak na měšťanských domech, tak na šlechtických sídlech (Tábor, dům čp. 59; Prachatice, dům čp. 169; Česká Lípa, „Červený dům“, technika sgrafito-chiaroscuro; Třebíč, dům čp. 64/53; Benátky nad Jizerou, zámek; Brandýs nad Labem, zámek aj.). Projevuje se též zájem ve sgrafitu dokumentovat některé události a skutečnosti vztahující se např. k tomu konkrétnímu domu (Telč, dům čp. 15). Výjimkou nejsou ani scény žánrové (Prachatice, dům čp. 17, „Husův dům“; Horní Braná u Jilemnice, zámek) a někdy je ve výzdobě též užito motivů až drolerických (Prachatice, dům čp. 17, „Husův dům“).⁶⁸

Neméně důležitou složkou renesanční fasády jsou i výrazně umístěné nápisy. Ty se buď váží k figurám, které také vykládají, a nebo mají na průčelí hlavní slovo. Často mívají význam mravokárný. Takovýto význam je znám ze zmizelého průčelí domu čp. 135 v Prachaticích, kde se k obrázkům Pádu Adamova a Pádu rytíře s polonahou ženou vázal tento výstražný nápis: „Příklad tento ukazuje, kterak člověk vyvoluje to, což k zkáze jeho bývá, žádosti mrzké sloužívá. Protož kdo ctnosti miluje, zlých žádostí se zhošťuje“.⁶⁹ To ukazuje opět důraz, který byl na lidské ctnosti v té době kladen a také na to, že ctnosti potřebovaly pro svou názornost, spíše než alegorické postavy, přímo konkrétní příběhy.

Tématika byla zjevně vymezená, ale je nutno vzít v úvahu počet sgrafit, která se nám do dnešní doby nedochovala, u kterých neznáme ani jejich popis, a která možná mohla svým obsahem přidávat k těmto příkladům témata další. Obecně lze ale shrnout, že v mnohých příkladech měla fasádová renesanční výzdoba tendence působit moralistně, a to často s odkazem na různé příběhy, se kterými se mohl každý člověk snažit ztotožňovat či naopak.

⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 67sq.

⁶⁹ Ibidem 68.

4.4 Ctnosti a neřesti

Tyto postavy byly známy už v antickém starověku a byly převzaty prvotní církví, jež je používala k morálnímu poučování. O mnoha ctnostech a neřestech se zmiňuje bible, a to velice často. Jde o návyky, které člověka zdokonalují či naopak kazí. Na rozdíl od řeckého humanismu, je v bibli spíše kladen důraz na to, jak se člověk chová, či jak naplňuje své závazky vůči Bohu tak, jak mu bylo určeno. Nebere se zde už tak velký ohled na člověka samotného. Být ctnostný znamená žít ve stálém kontaktu s Bohem, ve víře v něj, ve shodě s jeho Slovem a v dostatečné poslušnosti. Kořen jak ctnosti, tak i neřesti tkví v srdci.⁷⁰

4.4.1 Ikonografie ctností

Systém čtyř kardinálních ctností – iustitia (spravedlnost), fortitudo (statečnost/odvaha), prudentia (obezřetnost/rozumnost), temperantia (umírněnost) – je znám už z antiky (Platon, Aristoteles, Cicero, Macrobius). Tento klasický systém etiky pak do svého díla *De officiis clericorum* přejal sv. Ambrož a morální systém se tak rychle přizpůsobil i křesťanskému myšlení. Na to mohli navázat sv. Augustin, Isidor Sevillecký aj. Ctnosti se začaly dělit na další a další a jejich počet stále rostl. Pro kompletní dotvoření cyklu ctností pak mělo veliký význam samozřejmě také umění.⁷¹

Tři teologické ctnosti – fides (víra), spes (naděje), caritas (láska) – výlučně křesťanské, jsou založeny na učení sv. Pavla (1. Korint'ánům 13). Už v raném středověku k nim ovšem byla přiřazována humilitas (pokora), a tak mohly být i teologické ctnosti rozšířeny na čtyři, tedy na počet ctností kardinálních.⁷² Pořadí jejich ustanovení mělo někdy význam i při samotném alegorickém vyobrazení těchto základních ctností. Teologické ctnosti bez humilitas pak byly dohromady se ctnostmi kardinálními chápány jako antiteze k sedmi neřestem, přičemž má každá jednotlivá ctnost proti sobě vhodnou neřest. Řada ctností se také dává do souvislosti s blahoslavenstvími inspirovanými skrze dary Ducha svatého (Hugo od sv. Viktora).⁷³

Další skupinou ctností, se kterou se můžeme setkat ve výtvarném umění, je řada ctností intelektuálních. Ty předesílá svým výkladem ctností teologických a kardinálních už Tomáš Akvinský. Jmenuje pak tyto intelektuální ctnosti: sapientia (moudrost), scientia

⁷⁰ Xavier LÉON-DUFOUR a kol.: Slovník biblické teologie, český překlad 5. vydání z roku 1981, Řím 1991, 59.

⁷¹ Michael W. EVANS: Tugenden. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie S–Z Nachträge. Freiburg in Breisgau 1972⁴, unveränderter Nachdruck 1990, col. 364.

⁷² Martin ZLATOHLÁVEK: Blahoslavenství, Dary ducha a Ctnosti. K ikonografii obrazu Posledního soudu ve florentském dómu. In: Pitura verba capuit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, 164.

⁷³ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 364.

(učenost/znalost/vědomost), intellectus (rozum), ars (umění) a prudentia (nám již známá kardinální ctnost představující obezřetnost/rozumnost).⁷⁴

Co se týče personifikace ctností, raně křesťanská literatura o ní poskytuje pouze nepatrná sdělení. Lidská, obvykle ženská postava s atributy, ztělesňující abstraktní pojem, byla známa již v antickém starověku. Tuto představu pak přejala prvotní církev. Pastor Hermus ve 2. století popsal vyobrazení ctností jako 7 žen, které on sám identifikoval jako Víru, Zdrženlivost, Prostotu, Poznání, Nevinnost, (hlubokou) Úctu a Lásku. O jejich individuálním vzhledu však pastor Hermus mnoho neříká.⁷⁵ K morálnímu ponaučení sloužilo časté vyobrazování konfliktu mezi Ctnostmi a Neřestmi. Toto vyobrazení se zakládalo především na *Psychomachii* – rozsáhlém alegorickém díle španělského básníka Prudentia Aurelia Clemens (348 – cca 405), jež líčí řadu soubojů mezi jednotlivými ctnostmi a neřestmi končící vždy triumfem ctnosti, jak uvidíme ještě níže.⁷⁶ Prudentius popisuje Ctnosti jako prosté ženské bojovnice. Zmiňuje se např., že Fides má obnažené ruce, drží vexillum sublimis crucis (vyvýšený prapor s křížem) atd., ale žádná rozlišovací znamení pro jednotlivé figury ani on ve svém spise nijak více nerozvádí.⁷⁷ Určitému typovému zobrazení se dostalo místa až ve středověkém umění. I to ale mělo svůj vývoj. Je nutné tedy nejprve zmínit ta nejranější vyobrazení a jakési předstupně námi sledovaných renesančních alegorických postav ctností.

4.4.1.1 Raně křesťanská ikonografie

Raně křesťanské výtvarné vyobrazení ctností se nezakládá na literárních popsáních, nýbrž na antickém umění. Ačkoliv již v římském umění byla známa vyobrazení etických alegorií včetně ctností, staví se ikonografie ctností na třech ještě poněkud odlišných kompozičních typech:

1. Vyobrazení básníka s jeho múzou

Toto téma se objevuje jak na mozaikách, tak na sarkofázích. Typ znázorňuje mužskou figuru, zpravidla tedy básníka, který je inspirován jednou či více ženami. V raně křesťanském umění se tento typ mění na vyobrazení evangelisty. Ještě déle pak tento typ přetrvává v umění byzantském.

⁷⁴ Tomáš AKVINSKÝ (1225 – 1274): Theologická summa, 2004.

⁷⁵ EVANS 1972 (pozn. 71), col. 364.

⁷⁶ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991, 97.

⁷⁷ EVANS 1972 (pozn. 71), col. 364.

2. Císařské Ctnosti doprovázející panovníka

Na římských mincích je k císaři často připojována vždy jedna figura Ctnosti, např. Pietas (Mravnost), Concordia (Svornost), Fides (Víra), Liberalitas (Čestnost), Providentia (Pečlivost/Starostlivost) aj. Tento druhý typ se též objevuje v byzantském umění.

3. Znázornění představy vesmíru

Vyobrazování měsíce, ročních období, planet nebo větrů bylo pro západní umění oblíbeným motivem. Tento třetí typ byl na mozaikách často znázorňován jako busty, které obklopovaly centrální obraz Roků nebo Božstev. Typ, kdy jsou ve středu v pásech vymalované busty Ctností, se ještě později dále rozvinul.⁷⁸

Ne všechna raná zobrazení lze však zařadit do těchto tří zmíněných typů. Někdy můžeme vidět figury Ctností jako anděly doprovázející Krista nebo Pannu Marii s dítětem či jako mystické alegorie obsluhující Svaté při hostině. Tyto Ctnosti jsou většinou oblečeny do klasického odění. Atributy jim chybí, ale lze je identifikovat díky nápisům.⁷⁹ Pouze příležitostně drží postava též symbolický předmět.⁸⁰

4.4.1.2 Karolinská doba a raný středověk

Karolinské období pokračuje v antické ikonografii ctností a dále ji rozvíjí. Těžiště umění přitom leží zejména v iluminovaných rukopisech. Právě ty již ukazují Ctnosti s atributy: Prudentia nese jako scientia scripturarum knihu, Iustitia drží misky vah, Temperantia pochodeň a džbán a Fortitudo je oblečena do zbroje. Tyto atributy však nejsou neproměnné. Někdy drží Prudentia také věnec. Theodulf z Orleánsu se v jedné ze svých básní zmiňuje o Iustitii, která má také meč a palmovou ratolest a Moderatio (jak je u něj nazývána Temperantia – Umírněnost) třímá bič a uzdu. Obvyklé bylo znázornění Temperantie přelévající tekutinu z jedné nádoby do druhé, tedy míšení vína a vody ve džbánu. Spolu s přidáním pochodně je tak naznačena sexuální umírněnost, přičemž voda slouží k uhašení plamenů žádostivosti.⁸¹ Tyto atributy byly akceptovány i v dalších vyobrazeních, a to především pro jejich bezprostřední srozumitelnost. Právě v této době též začínají být kardinální ctnosti spojovány ve svém vyobrazení se ctnostmi teologickými.⁸²

⁷⁸ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 364sq.

⁷⁹ Lore LÜDIGE-KAUTE: Personifikationen. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 3. Allgemeine Ikonographie L–R. Freiburg in Breisgau 1971³, unveränderter Nachdruck 1990, col. 394–407.

⁸⁰ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 365sq.

⁸¹ HALL 1991 (pozn. 76) 277.

⁸² EVANS 1972 (pozn. 71) col. 366.

System, podle kterého se Ctnosti v rámci miniatur vyskytovaly, byl sice možný díky zdokonalení formy, ale nejdůležitější pro něj byl samozřejmě význam. Na převážně dekorativní rovině se postavy ctností objevovaly v obrubách velkých iniciál liturgických knih či svazků Písma svatého. Zde jsou také použity do rámování výpravných scén nebo jako doprovod k figurám proroků či evangelistů.⁸³

V sochařství, které bylo spojeno s architekturou, se Ctnosti často vyobrazují na portálech kostelů. Dříve než se zde ale začaly objevovat, byly takto již předtím často zobrazovány v rámci užitého umění. Ctnosti byly totiž vhodným zdobným motivem pro skříňové relikviáře, křtitelnice, kadidelnice atp. Někdy jsou čtyři rohy na oltáři popsaném v Ex 38,2 interpretovány též jako znázornění ctností a pravděpodobně důsledkem toho můžeme v 11. století postavy ctností vidět i na samotných oltářích.⁸⁴

4.4.1.3 Románské a gotické umění

V románském portálovém sochařství se nejprve objevují Ctnosti jako figury triumfující nad Neřestmi, jak ještě uvidíme níže. Na tympanonech Posledního soudu jsou pak někdy zobrazené čtyři okřídlené figury, které pod postavami Svatých nesou svitky, jež jmenují konkrétní ctnosti. Jindy jde již o figury Ctností samotných, kterých může být až šestnáct, přičemž každá z nich nese štít. Lze jim sice připisovat specifické neměnní se morální vlastnosti, ale jejich přesný význam a určení jsou zatím stále neznámé. Nelze však vyloučit, že ve zobrazování Ctností již existoval jakýsi systematický způsob.⁸⁵ Raný příklad tohoto se nachází na středním západním portiku chrámu Notre Dame v Paříži (kolem 1210), kde je ze strany dveří pod svatými figurami apoštolů znázorněn v reliéfu cyklus dvanácti Ctností, pod nímž se nacházejí reliéfy Neřestí. Každá Ctnost je sedící figura, která drží terč se zřetelným diferencovaným symbolem. Ctnosti mají symboly rozděleny takto: Humilitas: holubice, Prudentia: had, Castitas (Cudnost): pták, Caritas: beránek, Spes: prapor/korouhev, Fides: kříž, Fortitudo: lev, Patientia (Trpělivost): vůl, Mansuetudo (Mírnost): ovce, Concordia (Svornost): olivová ratolest, Oboedientia (Poslušnost): velbloud a Perseverantia (Vytrvalost): koruna. Mimoto se ještě každá Ctnost vyznačuje určitou činností či má další atributy: Caritas rozděluje oblečení; Spes sahá na korunu; Fortitudo je stejně jako na ranějších vyobrazeních ozbrojená atd..⁸⁶

⁸³ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 367.

⁸⁴ Ibidem col. 367sq.

⁸⁵ Lore LÜDIGE-KAUTE: Allegorie. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Allgemeine Ikonographie A–E. Freiburg in Breisgau 1968, col. 98–100.

⁸⁶ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 368.

Vliv tohoto cyklu se projevuje nejen na dalších francouzských katedrálách, ale také v iluminovaných rukopisech. Některé Ctnosti v Iluminaci v La Somme le Roi bratra Laurentia (dohromady sestaveno 1279, s velkým počtem následujících kopií) drží jako své štíty kotouče, na kterých se nacházejí opět symboly jednotlivých figur. Zde jsou ale se Ctnostmi mnohem více propojeny ve smyslu očividného didaktického díla. Sled začíná čtyřmi kardinálními Ctnostmi, poté následuje řada sedmi Ctností inspirovaných dary Ducha svatého, doprovázených sedmi smrtelnými hříchy a dále příklady z bible. Tak byla Pokora doprovázena znázorněním Podobenství o celníkovi a farizeovi, Přátelství příběhem Davida a Jonatána, Spravedlnost Noema v Arše, Statečnost Davida a Goliáše, Milosrdenství Abraháma přijímajícího Anděly, Cudnost/Neposkvrněnost znázorněním Judity a Holoferna a Umírněnost scény prosté hostiny. Doprovodné scény ze Starého a Nového zákona nejsou v iluminovaných rukopisech 13. století obsahující Ctnosti rozhodně ničím neobvyklým.⁸⁷

V iluminovaných rukopisech pak najdeme další určité typy vyobrazení ctností. Nejužívanějšími takovými tématy byly:

- a) **Mystický ráj:** V díle sv. Ambrože *De Paradiso III* byly čtyři řeky ráje, jmenované v Genesis 2,11–14, interpretovány alegoricky.⁸⁸ Tak reprezentuje Píson, v níž teče zlato, prudentia a první světový věk od Ábela po Noema. Gihon obtékající Etiopii, vyobrazení nečistoty, reprezentuje temperantia a druhý světový věk od Abraháma k Jákobovi. Tigris, která představuje rychlost, reprezentuje fortitudo a třetí světový věk od Jákoba k prorokům. A Eufrat, která představuje plodnost, reprezentuje iustitia a Inkarnací počínající nový světový věk. Řeky ráje se s odkazem na tento text vyskytují vyobrazeny dohromady se Ctnostmi. Podrobná interpretace pak vede ke schematickému vyobrazení mystického ráje, ve kterém jsou Ctnosti a evangelisté uspořádáni v kruhu kolem Krista. Toto se nachází např. v iluminaci *Speculum virginum*, která interpretuje kompozici jako znázornění církve.
- b) **Trůn Šalamounův:** Trůn Šalamounův, o němž se píše ve 2. knize Paralipomenon 9,17–19, bývá interpretován jako symbol církve, stejně tak jako Panna Marie, která na něm sedí. Obrazová verze, zakládající se na této interpretaci, se zcela rozvinula v raném 13. století. Můžeme ji nacházet jak v iluminacích, tak také v nástěnných malbách. Panna Marie drží dítě, často ji doplňují proroci, Petr a Pavel, Dary Ducha svatého, ale také Ctnosti. Ty mohou držet např. svitky s citacemi z Lukášova

⁸⁷ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 371.

⁸⁸ LÜDIGE-KAUTE 1968 (pozn. 85) col. 98sqq.

evangelia, kde je popsáno Zvěstování. Celek je pak alegorií Inkarnace, přičemž Ctnosti, jak se zdá, představují božskou Moudrost.

- c) Cherub se šesti křídly: Jde o iluminaci k textu Alana ab Insulis *De sex alis cherubim*. Obraz ukazuje cheruba, jehož křídla jsou opatřena nápisy: Confessio (přiznání), Satisfactio (ospravedlnění), Carnis munditia (čistota těla), Puritas mentis (čistota mysli), Dilectio proximi (láska k nejbližším) a Dilectio Dei (láska k Bohu). Každé křídlo obsahuje pět per se ctnostmi dalšími. Funkce tohoto vyobrazení se velice podobá stromu ctností. Zde však jde o symboliku andělské podoby Písma svatého, v němž byly ctnosti vyjeveny. Od 12. století se Cherub objevuje často, nejen jako schéma v příručkách, ale také později jako doprovod vize ukřižovaného serafa, kterou měl sv. František.
- d) Věž Moudrosti: Tato kompozice byla vytvořena ve třetí čtvrtině 13. století. Ukazuje kardinální ctnosti jako čtyři sloupy, které jsou, stejně jako tento architektonický prvek, podporou, a to 120 morálních vlastností. Jednotlivé části budovy – schody, okna atp. – mají rovněž symbolický význam.
- e) Žebřík ctností: Vylíčení do nebe se tyčícího ctnostného žebříku zmiňuje např. Johannes Klimakos. Zpravidla bývá vyobrazován jako žebřík, po němž kráčeji nahoru figury, na které útočí démoni. Stupínky žebříku zde symbolizují jednotlivé kardinální ctnosti. Objevuje se také znázornění žebříku, po kterém kráčí figura Filosofie.
- f) Kristus ukřižovaný Ctnostmi: Některá zobrazení Ukřižování ukazují mystickou scénu, ve které je Kristus přibíjen na kříž třemi Ctnostmi, zatímco čtvrtá, jejíž identita se mění, probodává jeho bok. Tento ve 13. století v Německu vyvinutý typ se zakládá na kázáních sv. Bernarda z Clairvaux, ve kterých ctnosti přinášely myšlenkové propojení se smrtí Krista. Ctnosti se skutečně Ukřižování účastní (nejčastěji Caritas, Misericordia, Iustitia, Pax, Veritas, Sapientia či Oboedientia), a tím je zdůrazněn aspekt dobrovolnosti a prospěšnosti této význačné události.⁸⁹ Příklad tohoto zobrazení známe i u nás, např. na nástěnných malbách v kostele sv. Mořice u Anína (kolem 1360), kde Láska probodává Kristův bok, aby tak mohlo být dokončeno uskutečnění jeho činu lásky. Někdy též Caritas zachycuje společně s Fides Kristovu krev do kalicha.⁹⁰

Bernard z Clairvaux byl též nositelem výkladu Písně písní, v níž se mluví o Panně Marii jako o zahradě uzavřené. Z tohoto se vyvinulo vyobrazení Zvěstování Panně Marii

⁸⁹ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 371–373.

⁹⁰ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006, 142.

v zahradě uzavřené, jehož variantou je též Zvěstování jako lov na jednorožce. Zde sedí Panna Marie v uzavřené zahradě a na jejím klíně spočívá jednorožec, kterého může zkrotit pouze čistá panna. Před zavřenou branou zahrady stojí archanděl Gabriel troubící na lovecký roh a v ruce držící vodítko, na němž jsou uvázáni čtyři psi zosobňující Mariiny ctnosti, které často odhalují přípisy na páskách. Jsou to Veritas (Pravda), Pax (Pokoj), Iustitia (Spravedlnost) a Misericordia (Milosrdenství).⁹¹

Další velký pokrok ve vývoji ikonografie ctností byl učiněn v Itálii.⁹² Ctnosti použil např. Nicola Pisano pro výzdobu kazatelny v katedrále v Pise (kolem roku 1260) i kazatelny v Sieně. Interpretace Ctností na cyklu v Pise není tak úplně jasná. Tento cyklus obsahuje figuru Herkula a Jana Křtitele, které lze chápat jako figury zastupující fortitudo a castitas. Dále je zde znázorněna Caritas, ženská postava, která laská putá, a Fides, jenž drží reliéfní znázornění Ukřižování. Další dvě figury, z nichž jedna drží psa a druhá je zahalena do šátku, jsou bez atributů, tudíž jsou stěží identifikovatelné. V Sieně drží Ctnosti nápisové pásky a jejich identita je tak nepochybná. Některé nemají žádné atributy, Spes např. pouze hledí vzhůru, zatímco jiné drží jednoduché a zřetelné předměty: Caritas pochodeň, Fortitudo mrtvého lva atd. Kazatelna od Giovanni Pisana (první desetiletí 14. století) zahrnuje figury sedmi Ctností, které mají kromě atributů i pro sebe charakteristická vzezření: Iustitia s miskami vah je přísně vyhlížející žena, Temperantia je znázorněna jako nahá žena v póze Venus pudica (tedy cudné Venuše) atd.⁹³

Typ monumentálně znázorněné figury použil dále Giotto ve své nástěnné malbě sedmi Ctností v kapli Arena v Padově (1305/10). Jeho dílo v sobě spojuje lidskost personifikací převzatou od Pisana s pečlivým rozvedením alegorických atributů. Fides drží nápisovou pásku se začátkem vyznání víry a její berlou ve tvaru kříže zničený obraz modly. Spes letí vzhůru přijmout korunu. Caritas, která drží koš s plody a květinami, nabízí Kristu své srdce. Fortitudo je ozbrojená a na jejím ochranném štítu jsou položeny zlomené části a špička oštěpu. Iustitia drží váhy s alegorickým znázorněním rozdělené a vyplacené spravedlnosti na miskách. Prudentia se dvěma tvářemi nese knihu a dívá se do zrcadla. A Temperantia má ve své puse sousto a třímá, do pochvy zastrčený, meč. Zatímco obrazová znázornění pocházejí některá ještě zřetelně z ranějšího typu, použití dramatického elementu nemá do té doby žádného předchůdce. Giotto posloužil jako předloha pro Andreu Pisana a jeho reliéfy na Florentské kampanile (1334–37) a pro Orcagnovo znázornění na tabernáklu ve

⁹¹ ROYT 2006 (pozn. 90) 319sq.

⁹² EVANS 1972 (pozn. 71) col. 373.

⁹³ Ibidem col. 373sq.

florentském Or San Michele (1359). Zde jsou však atributy zjednodušené, personifikace více stereotypní a jedinečná kvalita Giottových figur se vytrácí.⁹⁴ Giottův typ vyobrazení ctností je pak neustále opakován i dále a stal se jakýmsi prvním určujícím typem právě pro jejich vyobrazení.

Ikonografii ctností modifikovali i někteří jiní umělci. Vyobrazení se někdy také spojovalo s žánrovými scénami. Objevuje se tak např. Prudentia jak předčítá školákům z knihy, temperantii znázorňující dvě ženy na stole, pod níž klečí chudý muž atd.⁹⁵

Tento živoucí podrobný symbolismus ale zcela nevytlačuje emblematické alegorie ctností. V jihoněmeckém umění se vydatně používají symboly zvířat, jež personifikované ctnosti charakterizují. Ty byly popsány v *Etymachii*, která je součástí *Lumen animae* (kolem 1330) sepsané různými autory. Zde jsou ctnosti pojednány jako rytíři jezdcí, jejichž symboly jsou rozvinuty v jimi osedlaných zvířatech, jejich oblečením, pokrývkou hlavy a ve formě štítu. Tak jede Humilitas na levhartovi, místo přilbice má květinu, její štít nese dva žebříky a kabát zdobí Paegas. Jiné Ctnosti u sebe mají tyto zvířata a symboly: Castitas – jednorožec, liliový věnec, anděl, vlk; Largitas (Štědrost) – bájně zvíře, jaspis, kulík, čáp; Patientia (Trpělivost) – slon, labuť, „leontofonos“, ovce; Caritas – „orasius“, pták jménem „coredulus“, Pelikán, pták jménem „arpia“; Devotio (Zaslíbení) – velbloud, pták jménem „agnophilonem“, Fénix; Abstinencia (Zdrženlivost) – jelen, černý brloh, vydra/zmije, had. Ilustrace inspirované *Lumen animae* se značně odlišují od textu: některé atributy jsou záhadně vynechané a Ctnosti často stojí na vlastních nohou. Ještě podrobněji, jak si ještě ukážeme, jsou zde pak popsány figury Neřestí.⁹⁶

Atributy nahromaděné v *Etymachii* se rozvíjejí a vyskytují určitým svévolnějším způsobem i dále.⁹⁷ Místo alegorických zvířat, na kterých jely, a jiných atributů vložených do jejich vybavení, stojí tyto Ctnosti na symbolických objektech, držící další v ruce, či je opět nechávají balancovat na svých hlavách. Hlavními atributy, se kterými pak byly na základě vývoje s návazností na *Etymachii* spojovány, jsou tyto: Fides – kostel, kniha, svíce; Spes – loď, úl, ptačí klec, rýč, srp; Caritas – pelikán, pec, srdce, monogram Krista; Prudentia – sarkofág, mince, síto, zrcadlo, štít se symboly Kristova umučení; Fortitudo – kovadlina, lis, z věže vystupující drak, sloup; Temperantia – hodiny, větrný mlýn, brýle, brnění, ostruhy; Iustitia – dva meče (jeden visící ve vzduchu), váhy a postel. Takto vyobrazované Ctnosti se

⁹⁴ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 374.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem col. 375.

⁹⁷ Helga SCIURE: Tugend, Ikonografie. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 2001¹⁰, col. 301sq.

pak opakovaly zejména v rukopisech, někdy i na náhrobcích. V 15. století byly ctnosti znázorňovány často jako identické ženské figury bez atributů. V této době je možné sledovat mnoho pokusů o originální personifikace, např. znázornění kardinálních ctností jako advokáta, obchodníka, rytíře, kněze apod.⁹⁸

4.4.1.4 Období renesance pod vlivem Iconologie Cesare Ripy

S obsáhlým repertoárem atributů pro personifikace ctností přišel Cesare Ripa ve svém vydání *Iconologie* roku 1593. Poskytuje zde pro každou figuru větší počet alternativ, ale renesanční umělci byli k jeho dílu kritičtí a používali v alegoriích atributy pouze jednoduché a zřetelné.⁹⁹ Přibližme si alespoň Ripou popsané Ctnosti teologické a kardinální.

Pro Fides uvádí Ripa hned dva typy zobrazení, a to jak Fede Christiana (Víru křesťanskou) – v bílém oblečenou ženu, která stojí na čtyřcípé hvězdě a drží kříž a kalich nebo otevřenou knihu, tak také Fede Cattolica (Víru katolickou) – ta drží též kalich a její pravá ruka může spočívat buď na jejích prsou nebo nést helmu. V původní rytině k druhému Ripovu vydání z roku 1603 však drží v levé ruce otevřenou knihu představující desky Zákona a v pravé srdce s hořící svící.¹⁰⁰ Bílá barva oděvu poukazuje na čistotu a jednotu víry. Přilbu lze chápat symbolicky jako ochranu před útoky bludařů. Hořící svíce a srdce poukazují na plamen víry, který pochází ze srdce, a světlo, které stíhá všechny temnoty. Renesanční umělci obvykle používali pouze figuru s křížem a s kalichem někdy spolu s hostií. To odkazuje na dva hlavní pilíře křesťanské víry podle sv. Pavla, a to na víru v Kristovo ukřížování a zázraky svátostí.¹⁰¹ Někdy se Fides také objevuje v samotné scéně Ukřížování, jak objímá kříž. Z Listu Efezským 6,16 lze pak vyvozovat ještě velmi vzácný atribut scutum fidei (štít víry).¹⁰²

Ripova Spes – Speranza – oblečená do zelené či do žluté drží girlandu lilií nebo jiných rostlin a lemu jejího šatu se může držet dítě, které bývá také někdy krmeno z jejího prsu. Na rytině z roku 1603 pak Spes kojí okřídlené dítě, pravděpodobně putá, se zavázanýma očima, kterého drží v náručí. Ripa přináší také sloučení Spes s atributem kotvy (Epištola sv. Pavla k Židům 6,18sq.) a právě ta byla renesančními umělci obvykle přejímána. Kotva dává stabilitu lodí, stejně tak i naděje dává stabilitu člověku v rozbouřeném moři života. Květiny, které drží pak symbolizují příslib bohaté žně léta. V jiném znázornění spes popsané Ripou –

⁹⁸ EVANS 1972 (pozn. 71) col. 375sq.

⁹⁹ Cesare Ripa: *Iconologia*. Overo descrizione di diverse imagini chvate dall antichita, e di propria inventione. With an introduction by Erna Mandowsky. 2. Nachdruckaufloge der Ausgabe Rom 1603. Hildesheim / Zürich / New York 1984.

¹⁰⁰ Ibidem 149–151.

¹⁰¹ Cesare Ripa. Baroque and rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „*Iconologia*“ with 200 engraved illustrations. Edward A. (MASER ed.). New York 1971, 84.

¹⁰² EVANS 1972 (pozn. 71) col. 376.

Speranza divina – spíná ženská postava ruce a pozdvihuje oči k nebi. Právě nebesa jsou totiž pramenem ušlechtilé naděje.¹⁰³ Také tato personifikace se často objevuje v renesančních cyklech Ctností, někdy dokonce znázorněná jako okřídlená postava (např. Donatellova křtitelnice v Sieně, 1427).

Caritas – Carità – je u Ripy oblečena v červeném a utiňuje či objímá dívku. Okolo své hlavy má plamen nebo drží planoucí srdce. Motiv utěšování dítěte může být odvozován od středověkého pařížského typu. Z toho se zřejmě rozvinulo vyobrazení Caritas oblékající puta či Caritas utěšující puty dva. V renesanci se rozšířila alegorie mateřské caritas. Ta nese střídavě planoucí srdce a pochodeň, někdy i ve spojení s motivem utěšování. Ukazuje ji též rytina k Ripovu druhému vydání. Zde má Caritas s plameny vycházejícími z její hlavy u nohou dvě děti, které se jí přidržují, a třetí, jež se jí krčí na hrudi.¹⁰⁴

Ripova Fortitudo – Fortezza – je žlutohnědě oblečená a je ozbrojená. Svůj středověký atribut lva si jako symbol odvahy ponechává, a může stát vedle sloupu, pro což je možnou předlohou narážka ve Zjevení sv. Jana 3,12. Obojí bylo umělci v renesanci rovněž používáno. Občas je sloup zlomený, a to se vztahuje podle všeho k Samsonovu působení síly. Od Herkula zas bývá přejímán kyj a lví kůže.¹⁰⁵ Ve vydání Ripy z roku 1603 má figura Fortitudo lva útočícího na jiné zvíře vyobrazeného na svém štítu, v ruce pak drží hůl spolu se stromovou ratolestí.¹⁰⁶

Ripova figura Iustitie – Giustitia – a – Giustitia divina – byla používána velmi často. Nejstarší vyobrazení ženy s mečem a váhami sice stále přetrvávalo, ke změně ovšem nabídl Ripa i jiné personifikace: Iustitia je oblečená ve zlatém, má na sobě náhrdelník, na němž je oko, drží fasces a je doprovázena pštrossem. Někdy mívá Iustitia také zavázané oči, to proto, aby při svém úsudku nebyla matena smysly. Zlatá barva oblečení odkazuje na její královské postavení mezi ctnostmi. Váhy ukazují na to, že člověk dostává podle pravé spravedlnosti vždy to, co mu přísluší, o nic víc a o nic méně. Meč reprezentuje přísnost spravedlnosti, která se nezdráhá potrestat. Stejná myšlenka je ukrytá též v atributu fasces, tedy svazků dřevěných prutů, ovinitých červeným řemením, se sekerou vetknutou uprostřed. Původně šlo o odznak vyšších římských úředníků – magistrátů, který symbolizoval jejich autoritu, tedy pravomoc dát občany zbičovat či stít. Nosili je jejich průvodci, tzv. liktoři.¹⁰⁷ Můžeme se též setkat se symboly hada a psa, tedy nenávisti a přátelství, kterým nepřisluší

¹⁰³ RIPA 1603 (pozn. 99) 469–71; MASER 1971 (pozn. 100) 175.

¹⁰⁴ RIPA 1603 (pozn. 99) 63–66.

¹⁰⁵ HALL 1991 (pozn. 76) 426sq.

¹⁰⁶ RIPA 1603 (pozn. 99) 165–169.

¹⁰⁷ HALL 1991 (pozn. 76) 135.

pravou spravedlnost ovlivňovat. Atributy knih a lebky poukazují na sepsané právo a spravedlnost působící až za lidskou smrtelnost.¹⁰⁸

Ripovy předepsané atributy pro Prudentii – Prudenza – obsahují jak zrcadlo a hada, tak také hlavu sv. Jana Křtitele. Ta se ovšem často objevuje už i u dřívějších vyobrazení (např. Ambrogio Lorenzetti, Alegorie dobré vlády, Palazzo Publico, Siena). Méně obvyklé jsou u Ripy uváděné předměty jako přilba, lebka, šíp a úhoř. Stejně jako dříve mívá Prudentia dvě tváře, jednu mužskou, vousatou a druhou ženskou, hledící do zrcadla. Jde o opatrnost, jež si je vědoma své minulosti (muž) a svá rozhodnutí přítomnosti (žena) váží s vidinou budoucnosti (zrcadlo). Původní zobrazení hada pochází z Matoušova evangelia (Mt 10,16): „...buďte tedy obezřetní jako hadi...“. Přilba bývá zlatá a opět odkazuje na obezřetnost v počínání člověka. Může být zdobena morušovými lístky. Právě moruše je totiž považována za velmi obezřetný strom, který kvete velmi pozdě, až když stromům nehrozí nebezpečí mrazu. Stejně tak i opatrný člověk by neměl být ukvapený, ale měl by se rozhodovat pomalu. Lebka ukazuje filosofický sklon opatrného člověka, který přemýšlí o ctnostech, svém údělu a připravenosti na konec života na tomto světě. Šíp, který figura drží, symbolizuje rychlost a správný cíl. Bývá kolem něj však obtočený úhoř. Ten, když se přimkne ke dnu lodi, má sílu ji táhnout či zastavit a může tak brzdit její rychlou plavbu (rychlé rozhodování). Je zde také náznak toho, že lidská opatrnost nás nijak nebrzdí v pomoci ostatním, což značí setrvačnost s lodí úhoře, který spěchá jako šíp ku pomoci. Za postavou Prudentie pak můžeme vidět jelena. Ten může být chápán jako obezřetný unikající svým pronásledovatelům.¹⁰⁹ Ale jde i o symboliku jeho rychlých nohou a paroží, které ho sice tíží, ale činí jej obezřetným. V neposlední řadě jde také o jelena jako přežvýkavce. Přežvýkavost totiž opět odkazuje na přemítavost.¹¹⁰

Figura se dvěma nádobami mísící kapalinu, která byla po celou dobu renesance pro znázornění Temperantie nejobvyklejší, není ovšem obsažena u Ripovy Temperantie – Temperanza. Jeho figura, se kterou byl Ripa symboly umírněnosti nejbližší, držela v jedné ruce vodu a v jiné kousek červeně planoucího železa. Další atributy tvoří palmová ratolest, setrvačnick hodiny, dvě symbolická zvířata: želva a slon a pak také uzda. Purpurová barva, do které je Temperantia oblečena je složena z červené a modré, z nichž žádná nedominuje. Stejně tak i umírněnost je šťastným balancováním mezi touhou a rozumem. Setrvačnick hodiny zde symbolizuje čas. Právě umírněnost nám totiž říká, kdy je čas pro činy, a kdy pro ticho. Nejumírněnějším zvířetem má být právě slon, který nikdy nesní víc než potřebuje.

¹⁰⁸ RIPA 1603 (pozn. 99) 187–189; MASER 1971 (pozn. 101) 120.

¹⁰⁹ HALL 1991 (pozn. 76) 307.

¹¹⁰ RIPA 1603 (pozn. 99) 416–19; MASER 1971 (pozn. 101) 179.

V neposlední řadě uzda, která usměňuje pohyb koně, symbolizuje umírněnost, která drží touhu pod kontrolou.¹¹¹

V renesanci byla rytina nejrozšířenější způsob udržující tradici vyobrazení ctností. Tento vývoj vyobrazení přispíval k tomu, aby se typ rozšířil, a mohl být používán jinými umělci jako must. Stále také zůstává alegoricky bohatý ikonografický program ctností v nástěnné malbě (např. Andrea da Firenze, Cappella Spagnuolo, S. M. Novella ve Florencii), ale také v malbě deskové (obrazy od Antonia Pollaiuola a Sandra Botticeliho, které byly určeny pro radní síň Mercatanzia ve Florencii).

Důležité alegorické použití ctností však bylo v době renesance také na náhrobcích, na kterých hrálo v ikonografii pomníků hlavní roli jako svědectví o vlastnostech zemřelého. Již na středověkých náhrobcích se vyskytovaly cykly Ctností, ale poprvé v renesanci se staly v náhrobní symbolice hlavním motivem. Komplexní a veliké měřítko náhrobních kompozic, v nichž jsou Ctnosti občas vyobrazeny dohromady s anděly, Svatými a alegorickými figurami, připomíná sochařský program na gotických portálech.¹¹²

Je nutné ještě připomenout, že častá vyobrazení ctností najdeme i v období baroka a dále, a to samozřejmě i na našem území. Jde ovšem o vývoj, který překračuje časové hranice vymezeného tématu.

4.4.2 Ikonografie neřestí

Již podle sv. Augustina a také Tomáše Akvinského¹¹³ jsou neřesti stanovené iracionální zvyky v rozporu s pravou přirozeností a příčiny hříchu. Křesťanský pojem neřesti může být vyvozován od dvou pramenů. Prvním z nich byly katalogy špatných vlastností často obsažené v primitivních náboženských textech a také ve stoických spisech. Dalším zdrojem byla gotická víra, že 7 démonů vzbuzuje své špatné vlastnosti v lidských duších, které budou stejně jako oni svrženi z nebe na zem. Také biblické zprávy o posedlosti demony identifikují neřesti se zlými duchy. V křesťanské teologii bývají obvykle vnímány jako bytí podle špatných vlastností (Augustin) a jako protiklady ctností, zároveň však také jako samostatné existence (Tomáš Akvinský). Podobné seznamy hříchů jako ve stoických katalogích se objevují i v patristických spisech (Tertulián, Cyprián). V některých spisech pak mají neřesti význam hříchů, které činí na újmu mnišskému životu. To používá i Řehoř I. (*Moralia in Job XXXI*)

¹¹¹ RIPA 1603 (pozn. 99) 480–82; MASER 1971 (pozn. 101) 149.

¹¹² EVANS 1972 (pozn. 71) col. 378sq.

¹¹³ AUGUSTIN (354–430): *De libero arbitrio*. O milosti a svobodném rozhodování. Odpověď Simplicianovi, Praha 2000; AKVINSKÝ (1225–1274) 2004 (pozn. 74).

a rozšiřuje tím pojem neřest do celého křesťanství. Řehoř pak zmiňuje tyto neřesti: superbia (pýcha), ira (hněv), invidia (nenávisť/závist), avaritia (lakota), accedia (roznícenost), gula (obžerství) a luxuria (rozmařilost/hýřivost/marnivost). Teology zdůrazňovaný negativní charakter neřestí a skutečnost, že neřest byla chápána spíše jako protiklad do páru ke ctnosti, měly vliv i na omezení jejich izolovaného znázornění. Středověké etické alegorie tak zpravidla ukazují spíše samotné Ctnosti, případně Ctnosti vítězí nad Neřestmi a nebo oboje ve vzájemném protikladu. Přesto se ale objevily také alegorické figury, jež znázorňují neřesti samostatně.¹¹⁴

4.4.2.1 Ikonografie personifikovaných neřestí podle *Psychomachie*

Nejranější tradice personifikovaných neřestí v křesťanském umění se opět drží Prudentiovy *Psychomachie*. Avšak ani její ilustrace a ani samotný text nepoužíval neřesti individuálně. Báseň je popisuje jako ženská monstra či nestvůry (portenta) spojované s atributy jen náhodně. Častěji je obracena pozornost na jisté detaily v jejich chování. A úplně nejtypičtější je jejich zobrazení v boji se Ctnostmi, jak ještě budeme sledovat níže.¹¹⁵

Přesto se najdou některá znázornění neřestí o samotě, která ukazují účinek Prudentiovy básně. V ikonografii ilustrací *Psychomachie* je většinou každá Neřest pojatá ve své charakteristické činnosti, např. Invidia závistivě ukazuje na Superbii, Gula jí atd.¹¹⁶ Často se na vyobrazeních objevují jednotlivé Neřesti dopouštějící se sebevraždy, což čerpá též z Prudentia. V užitém umění je oblíbený motiv jedné Neřesti (např. ozbrojené Superbie), kolem které jsou shromážděny Neřesti další. Může se zdát, že jde o samostatné vyobrazení neřestí, je však nutné brát v úvahu možnou existenci do páru vyhotoveného druhého předmětu s alegoriemi ctností. To platí též v případě svícňů, ačkoliv je možné, že plamen svíce sám byl chápán jako symbol triumfujících ctností. Porážka neřestí opět převzatá z *Psychomachie* může být někdy pojata jako zobrazení samostatných poražených Neřestí. Některé Neřesti se pak skutečně samy nebo navzájem usmrcují.¹¹⁷

4.4.2.2 Zobrazení nezávislá na Prudentiově představě boje

Nezávisle na představě boje podle Prudentia se neobjevovala nejprve Neřest jako alegorická figura, nýbrž jako hřích, který bude záhy jistě potrestán utrpením, jak o tom mluví

¹¹⁴ Michael W. EVANS: Laster. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 3. Allgemeine Ikonographie L–R. Freiburg in Breisgau 1971³, unveränderter Nachdruck 1990, col. 15sq.

¹¹⁵ Ibidem col. 16.

¹¹⁶ ROYT 2006 (pozn. 90) 62.

¹¹⁷ EVANS 1971 (pozn. 114) 16sq.

už Řehoř I. (*Moralia in Job IX 65*). Nejznámější z nich byla avaritia zobrazovaná jako figura s těžkým sáčkem plným peněz a luxuria jako žena, jejíž pohlavní ústrojí je rozežíráno hadem. To se objevuje samostatně nebo v párech na románských reliéfech a hlavicích. Někdy tvoří potrestání Avaritie část obsaženou v iluminaci k Podobenství o boháči a Lazarovi. Tyto následně do pekla přidávané neřesti byly systematicky rozvedeny v pozdějším zobrazení Posledního soudu. Ke znázornění Ctnostmi nedoprovázené řady Neřestí nepoužívá raný a vrcholný středověk alegorických figur, nýbrž příkladů zvířat nebo schematických diagramů.¹¹⁸

4.4.2.3 Vyobrazení Neřestí s doprovodnými scénami a neřestí jako dějů

Nejen biblické dějiny poskytují velký počet příkladů neřestí, ale i profánní dějiny či legendy byly po této stránce vydatné. S některými biblickými událostmi či bájnými příběhy bývají neřesti spojovány i ve svém vyobrazení jako např. Cupiditas (Žádostivost) a Dcera babylonská, Potentia (Moc) a Topící se faraón, Gloria (Sláva) a Saulova sebevražda, Voluptas (Rozkoš) a Smrt Achaba a Jezabel aj.¹¹⁹ Personifikované neřesti často drží moralizující mluvící pásky. Spojuje se s nimi také vyobrazení Fortuny, která má sama individuální vzhled, stojí na kole a má dvě tváře. Přece však byly tyto obrazy brzy nahrazeny bližšími a srozumitelnějšími scénami všedního dne. Nejranější řadu těchto příkladů z každodenního života tvoří reliéfní cyklus pod, nám již známými, Ctnostmi na hlavním portálu Notre Dame v Paříži (kolem 1210). Zde je zobrazena superbia jako poražený rytíř, stultitia (pošetilost) jako blázen, luxuria jako žena, která se kouká do zrcadla, avaritia jako žena, která na svých prsou tiskne bohatství, desperatio (zoufalství) jako sebevražedkyně, idolatria (modloslužebnictví) jako žena uctívající modlu, ignavia (zahálka/zbabělost) jako rytíř, který prchá před zajícem, ira jako figura, která ohrožuje mečem mnicha, malignitas (zloba/zlomyslnost) jako sedící figura, která napadá sluhu, discordia (svárlivost) jako dvě zápasící figury, contumacia (vzdorovitost) jako laik, který napadá biskupa, a inconstantia (nestálost) jako mnich, který prchá z kláštera. Zatímco se některé tyto motivy, např. ty, které charakterizují superbiu, desperatio a avaritii, zakládají zřejmě na *Psychomachii*, byly zde znázorněny také obrazy z každodenního života, a to ne jako symbolické, nýbrž doslovné interpretace neřestí. Tento

¹¹⁸ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 17 sq.

¹¹⁹ BAUMGARTNER Isidor: Laster. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 1997⁶, col. 658.

typ byl kopírován na reliéfech a právě tak byl přenesen i do knižní malby. Pozdější umělci tyto žánrové scény ještě rozšířili.¹²⁰

4.4.2.4 Vazba mezi neřestmi a zvířaty

Vazba mezi neřestmi a zvířaty je odvozována od myšlenek poustevníků žijících na poušti, kteří v divokých zvířatech okolí spatřovali ztělesnění hříchů. Klement Alexandrijský viděl obžerství, lupičství, nespravedlnost a lakotu ztělesněné jako divoké prase, orla, sokola a havrana. Nilus pak viděl zlostného člověka jako kance, lva, lišku a zmiji. Tradici v porovnávání zvířat s lidskými vlastnostmi poskytují též texty přírodovědné. Při znázornění neřestí jako skupiny, bylo pro lepší srozumitelnost a přístupnost vhodné doplňovat zvířata žánrovou scénou. Protože typické atributy Neřesti postrádaly, sloužila k jejich rozeznávání právě spíše jejich zvířecí podoba. Objevují se tedy velmi často jako postavy se zvířecími hlavami. Např. Herrad von Landsberg ve své *Káře Lakoty*, nacházející se v *Hortus deliciarum* (1170–80), zobrazuje avaritii jako ženu, jejíž vůz táhne lev a liška a která je obklopena dalšími šesti zvířecími postavami Neřestí: orel, prase, pes, medvěd, vlk a vůl. Neřesti ve zvířecí podobě se vyskytují též u umělců pozdějších, a to buď jako samostatné personifikované neřesti nebo jako nezávislá ztělesnění zla v komplexních alegoriích (např. Neřesti ve zvířecí podobě, které střílí šípy na Krista, lidskými srdci zmáčená zvířata atd.).¹²¹

4.4.2.5 Motiv personifikovaných neřestí

Po znázornění zvířat samotných následuje motiv personifikované neřesti, která jede na symbolickém zvířeti.¹²² Textovým pramenem pro to je *Etymachia*, zmiňovaná již výše. Dílo je velmi podobné *Psychomachii*. Stejně jako ona totiž popisuje boj mezi ctnostmi a neřestmi. Přesto je zde ale popis vystihující protivníka podrobnější. Neřesti jsou pokládány za posly, které posílá Saul Davidovi (1. kniha Samuelova 19, 14sq.). Každá Neřest nejede pouze na vhodném zvířeti, nýbrž je ještě charakterizována skrze vyobrazení zvířat na její přilbě, štítě a plášti. Superbia např. jede na dromedárovi, její přilbu tvoří páv, na štítě je znázorněn orel a na plášti lev. Luxuria jede na kanci, její helmou je růžový věnec a na jejím štítě a plášti nalezneme sirénu a baziliška. Obě Neřesti mají další atributy, pro první je to meč a pro druhou zlatá miska plná nečistot. Pět zbylých postav Neřestí je charakterizováno skrze jejich zvířata, na kterých jedou, a zvířata na jejich brnění takto: Avaratia: antilopa, krtek,

¹²⁰ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 18sqq; ROYT 2006 (pozn. 90) 62.

¹²¹ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 21.

¹²² LÜDIGE-KAUTE 1990 (pozn. 79) col. 394–407.

jednorozec, svišť; Ira: velbloud, sokol, vzteklý pes, tuleň; Invidia: drak, včelí úl, netopýr, had; Accedia: osel, opice, buvol, leopard; Gula: kočka, liška, ryba, panter. Iluminace k tomuto textu vznikají od roku 1332, přesná připsání zvířat se však mohou měnit. Personifikované neřesti jedoucí na zvířatech a třímající praporec se zvířecími emblémy přijala též německá grafika, podle níž pak vznikla sgrafita v interiéru zámku v Telči.¹²³

Neřesti z *Etymachie* se pak začínají objevovat i nezávisle na textu. A již v době pozdního středověku byl jejich systém hojně rozšířen. Neřesti se v tomto pojetí spojovaly např. s konkrétními společenskými postaveními, částmi lidského těla, rostlinami, démony či pohanskými národními kmeny.¹²⁴

4.4.2.6 Schématická vyobrazení neřestí

Ke znázornění příbuznosti neřestí navzájem používá středověk systematický diagram. Jeho nejnámější formou byly stromy. Lze tak hledat možnou souvislost s Podobnostvím o plevelu mezi pšenící. Ale spíše jde opět o jistý protipól ke stromu ctností. Jde totiž o stejný typ vyobrazení. Neřesti byly znázorňované jako plody, které jsou nesené hlavní neřestí tvořící kořenitý strom. Občas visí od těchto plodů ještě další neřesti, takže z analytického diagramu vzniká větší soubor. Kompozice stromů neřestí byly rozličné, vždy jde však o myšlenku organického růstu zla z hlavních hříchů. Často jsou v těchto schématech hřichy pouze vyjmenované nápisy, někdy jsou ale též personifikované, a to jako busty či figury. Výjimečně byly neřesti zobrazovány i zde v žánrových scénách, čímž mohly lépe sloužit k zapamatování a mít též funkci vysvětlovací. Netradiční zobrazení představuje ještě francouzský rukopis pozdního 13. století, který spojuje mnemotechnický akronym SALIGIA, vytvořený z počátečních písmen názvů neřestí, s Pannou Marií, ochránkyní proti hříchu, znázorněnou ve formě stromu.¹²⁵

4.4.2.7 Personifikace neřestí

V nejranějším vyobrazení personifikovaných neřestí se většinou jednalo o téměř identické figury bez atributů, od ostatních rozeznatelné pouze skrze jejich nápisy. První snahy používat emblematické figury neřestí pak můžeme nalézt v pozdním 13. století. Používalo se přitom, jak již bylo řečeno, žánrových scén. Neřesti 14. století už ovšem nesou atributy poukazující na jejich identitu. Giottovy fresky v kapli Arena v Padově (1304–13) zahrnují

¹²³ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 80.

¹²⁴ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 22.

¹²⁵ Ibidem 22sq.

k již zmiňovanému cyklu Ctností i cyklus Neřestí. Ty mají tyto živé vlastnosti, které někdy až překračují názornost: Ira rozsápává svoji hrud', slepé Invidii vychází z úst had, Inconstantia ztrácí rovnováhu na kole atd. Oproti Notre-Dame v Paříži se zde objevují ve srovnání se Ctnostmi hrubé až téměř monstrózní figury. Freska Ambrogia Lorenzetti Utrpení františkánského misionáře v kostele sv. Františka v Sieně obsahuje cyklus Neřestí téhož typu, a stejně jako Giottova kompozice znamená i tato nový a tvůrčí příspěvek k ikonografii neřestí. Většina figur je spojena se symboly zvířat, drží však také atributy: Avaritia misky vah, Gula prázdný džbán a personifikace Iry a Accedie se podobají Belloně a Venuši, Invidia je, s výjimkou jejích nohou, neviditelná (slovo „invidia“ bylo chápáno jako odvozenina od „invisus“, neboť závist zakaluje úsudek toho, kdo jí podléhá) atd. Tato originální umělecká interpretace nesoucí experimentální charakter byla z Lorenzettiovy ikonografie často přejímána. V Palazzo Publico v Sieně (1337–40) namaloval další řadu personifikací. Cyklus občanských neřestí, který nemá předchůdce, je opět nový jak ve vzezření, tak ve významu. Guillaume de Guilleville ve svém díle *Pèlerinage de la vie humaine* stejně jako *Psychomachie* ukazuje neřesti jako agresivní ozbrojené vojsko. Nedotýká se však bojově chápaných ctností, nýbrž lidí samotných, a místo jako bojovníci jsou neřesti chápány jako groteskní alegorie špatných charakterových vlastností. Iluminace tohoto díla spojují tradiční motivy s novými emblematickými prvky. Superbia je např. jezdec stejně jako předtím, ale tentokrát jede na lidské figuře Adulatio (Pochlebovačství). Na svém čele má roh, jímž nese zrcadlo, měch a trumpetu, vše se symbolickým významem, a právě takový význam mají i její ostruhy a její oděv. Tyto figury Neřestí se neobjevují pouze v iluminovaných rukopisech, ale také v tištěných vydáních *Pèlerinage*. Byly tudíž velmi rychle známé, rozšířené a typově používané.¹²⁶

4.4.2.8 Emblematické knihy

Právě tento typ inspiroval autory emblematických knih během renesance, kteří popisují charakteristické figury s různými zřetelnými atributy, jejichž symbolický význam je pak vysvětlen v textu. Nejvlivnější emblematická kniha tohoto typu byla i pro postavy Neřestí, již zmiňovaná, *Iconologie* Cesare Ripy (1. vydání 1593). Některým Neřestem byla přidávána zvířata jako ve středověku, ale např. atribut Accedie, rejnok elektrický, pochází již z klasické antiky. *Iconologie* popisuje také velký počet doplňkových Neřestí a je v ní tak zachyceno jejich největší rozčlenění (např. Arroganza jako odnož Superbie má stejně jako ona

¹²⁶ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 23sqq.

za atribut páva atp.). Toto rozmnožení neřestí dává více jak jeden význam pro každou figuru a staví umělce před matoucí množstvím alegorických motivů. Proměny a varianty je tak možné činit téměř bez hranic.¹²⁷

Pozdní středověk projevuje tendence dávat souhrn alegorií pouze do jedné figury. Zatímco pozdější umělci objevili obrazovou formu dohromady zamotaných monster, která nesou 7 epigraficky označených mečů, či skupinu žen s rohy pod stromem superbie, přinášeli středověcí umělci narážky na všechny neřesti v jediné postavě. Byla to figura ženy – Světa, která byla rozvíjena po dobu 14. století. Alegorie ukazuje okřídlenou ženskou figuru, která nabízí pohár s nápisem gula. Její koruna z pavích per je označena jako superbia, její hrud' luxuria a její levá ruka, která odděluje ostatní těla, je accedia. Její opasek je avaritia a obsahuje kromě peněz také hlavu lva (ira) a psa (invidia). Zatímco jedna její noha (vita) končí drápy, je druhá (mors) hubená a ohlodává tu první. Tuto formu nečiní pouze neřesti samotné, ale také jejich jasná platnost. Sedm smrtelných hříchů je tak znázorněno v jedné figurě, a eklektický výběr doslovně srozumitelné obrazové představy je z velkého počtu ikonografických typů jediný vše shrnující v postavě podobné člověku.¹²⁸

4.4.3 Ctnosti a Neřesti

Metafora boje, který ctnostný Kristus vykonal proti všem formám zla, se vrací radou sv. Pavla (Epištola sv. Pavla k Efezským 6,11sq.). Tak nemohou být ctnosti chápány jako neživé obrané síly lidských duší, nýbrž jako dynamičtí, lidští válečníci napodobující vojsko, které do jisté míry psychický boj proti stejně tak vojensky uspořádaným neřestem vybojovává.¹²⁹ Už Tertullian doporučuje pozorování tohoto boje mezi ctnostmi a neřestmi jako zábavu pro křesťany a přijatelnou alternativu pohanských gladiátorských zápasů.¹³⁰

4.4.3.1 Psychomachia

Báseň o duchovním vedení války, nám již známá *Psychomachia*, je nejdůležitějším znázorněním boje mezi ctnostmi a neřestmi. Epos popisuje militantní vojenské tažení Ctností proti Neřestem. Bitva zahrnuje sedm jednotlivých příběhů boje a vrcholí vítězstvím Ctností v tom, že budují chrám Moudrosti. Čtrnáct bojovníků je středověkými umělci zobrazováno

¹²⁷ RIPA 1603 (pozn. 99); MASER 1971 (pozn. 101).

¹²⁸ EVANS 1971 (pozn. 114) col. 25sq.

¹²⁹ Michael W. EVANS: Tugenden und Laster. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie S–Z Nachträge. Freiburg in Breisgau 1972⁴, unveränderter Nachdruck 1990, col. 380.

¹³⁰ TERTULLIANUS (cca 160 – cca 220): De spectaculis. Úvodní studii, překlad, poznámky a výběrovou bibliografii k Tertullianovým dílům pořídil Petr Kitzler. Praha 2004.

v posloupnosti navzájem se proti sobě stavících morálních vlastností. Teologické a kardinální ctnosti jsou tak konfrontovány se sedmi hlavními hříchy. Soupeři byli u Prudentia: Fides a Cultura deorum, Puditia a Libido, Patientia a Ira, Humilitas (či Spes) a Superbia, Sorbietas a Luxuria, Operatio a Avaritia, Concordia (či Fides) a Discordia.¹³¹

4.4.3.2 Vyobrazení k textu *Psychomachie*

Hlavní význam *Psychomachie* spočívá především v tom, že šlo o text ilustrovaný. Ačkoliv rané kopie z 6. století ilustrace postrádají a ani jiní spisovatelé žádné doprovodné ilustrace nezmiňují, tak nejsou žádné pochybnosti o tom, že již v rukopisu z 5. století obrazový cyklus existoval. Dohromady se zachovalo 20 iluminovaných rukopisů od 9. století do roku 1289, z nichž některé obsahují dvě, jiné až devadesát vyobrazení. Všechny odvozují svůj původ od antického prototypu a tvoří dvě ikonografické skupiny. První skupina francouzských a anglosaských rukopisů se odvíjí od ztraceného rukopisu z 9. století, který byl, jak se zdá, z Tours. Druhá skupina z rýnsko-maaské oblasti se zakládá na ztraceném originálu z 9. století, který zřejmě pocházel z okolí Remeše. První skupina ukazuje Ctnosti v dlouhém oděvu, často zahalené a Neřesti též v dlouhém či krátkém oděvu. Ve druhé skupině jsou Ctnosti obrněné, a Neřesti na sobě mají sukně se třemi špičatě zakončenými cípy. Atributy nesou bojovníci zřídka. Hlavními scénami jsou: Cultura deorum útočí na Fides, Fides ji překonává; Libido napadá Prudicitii, Prudicitia ji odzbrojuje, probodává a proklíná; Ira se posmívá Patientii, útočí na ni nejprve kopím, poté mečem a obojí je rozlomeno, Ira se dopouští zoufalství sebevraždy a je Patientií proklínána; Superbia vyskakuje na koně a ohrožuje Humilitas a Spes, mezitím vyryje pro Ctnosti jámu jako připravenou past, do které ovšem sama padá, Humilitas ji haní, bere si od Spes meč a usekává Neřesti hlavu, předkládá hlavu Spes a Superbii proklíná; Luxuria nasedá na triumfální vůz, lichotí Sorbietas a přemlouvá ji k tomu, aby složila zbraně, ta na ni jde ale s praporem s křížem a nutí ji, aby zůstala stát, zabíjí Luxurii mlýnským kamenem a proklíná ji, společníci Luxurie utíkají a rozhazují přitom její majetek; Avaritia sbírá cennosti a skrývá je ve svém oblečení, je ale napadána od Operatio, poté svázána a zničena; jakoby zdánlivě dosáhla vítězství, probodává Discordia ve stanovém táboře Ctností Concordii, je ovšem přemožena, Fides jí naskrz probodává jazyk, a poté ji rozkouskovává.¹³²

¹³¹ EVANS 1972 (pozn. 129) col. 380.

¹³² Ibidem col. 380sq.

4.4.3.3 Ikonografie

Ačkoliv boj ctností proti neřestem bylo téma známé již v antickém Řecku, bere si nejstarší iluminovaný rukopis *Psychomachie* ikonografické předlohy boje v reliéfech starověkého Říma (např. Trajánův sloup, sloup Marca Aurelia) a Ctnosti se tak objevují jako ženské protějšky římských bojovníků. Pozdější rukopisy pak zobrazují bitvu jako roztržku mezi řeholnicemi a ženami laičkami. V žádném z těchto rukopisů však není převzata personifikace ikonografického typu, která byla pro zobrazení ctností a neřestí jako samostatných figur už zdomácněná. Síla těchto personifikací byla totiž v jejich činech a ne v jejich vzezření.¹³³

Triumfální typ

Výsledek boje ukazuje morální výpověď obrazů.¹³⁴ Ctnosti usmrcují Neřesti, a tím je sledován typ, který se používal v antickém umění ke znázornění vítězného vladaře. To poskytlo také možnost uzavřené kompoziční formy, jež byla používána již v raně křesťanském umění. Na některých iluminacích *Psychomachie* se objevují Ctnosti, které na svých protivnicích přímo stojí či sedí. Tento typ se nachází také v rukopisech. Jako vhodný symbol pro účinek křtu byly triumfující ctnosti tématem používaným též pro výzdobu křtitelnic.¹³⁵

Ve větší míře se vítězné Ctnosti objevují v nástěnných malbách a zdobí také hlavice sloupů. Takto zobrazené často i do sebe propletené figury byly zvláště vhodným zobrazením pro výzdobu archivolt. Na nich tento motiv převažuje zejména v jihozápadní Francii. I v tomto zobrazení měla značný vliv Prudentiova *Psychomachie*, z níž se vyvozovala především identita jednotlivých postav, často ovšem doplněných nápisy. Na mnohých příkladech takto zdobených archivolt však nejsou figury identifikovatelné. Tato řešení byla též přejata do románské výzdoby portálů.¹³⁶

Na gotických portálech se vyskytují další inovace. Na portálu západní fasády katedrály v Laonu (1195–1205) stojí osm Ctností a Neřestí. Ty již nejsou démony, nýbrž zmenšenými lidskými bytostmi, které jsou opatřeny nápisy. Na levém severním portálu v Chartres (kolem 1220) v cyklu osmi Ctností a Neřestí jsou téměř všechny figury opatřeny atributy. Na dveřích předsíně Chapter House v Sulisbury (1260/80) se nachází čtrnácti párový cyklus Ctností a Neřestí, který ukazuje ještě komplexnější ikonografii. Sice je mnohé z tohoto

¹³³ EVANS 1972 (pozn. 129) col. 380sq.

¹³⁴ Maximilian FORSCHNER: Tugend. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 2001¹⁰, col. 293sqq.

¹³⁵ EVANS 1972 (pozn. 129) col. 385.

¹³⁶ Ibidem col. 385sq.

symbolismu nesrozumitelné, ale některé podstatné rysy připomínají raný typ. Jde, z ikonografického hlediska, o nejbohatší cyklus triumfujících Ctností. Oproti tomu vysoce hodnocená umělecká stránka zachycující bojující Ctnosti a Neřesti se nachází na severním portálu západní fasády katedrály ve Strassburgu (kolem 1280), kde dvanáct, na Neřestech stojících Ctností tvoří sloupky pod tympanonem, na kterém je vyobrazeno Kristovo dětství od Klanění tří králů do vyobrazení dvanáctiletého Ježíše v Chrámu. Dnes prázdný tympanon v Salisbury obsahoval původně pravděpodobně scénu Korunování Panny Marie. V Chartres a Laonu obklopovaly znázorněné Ctnosti dějiny lidského bytí s vládnoucí stojící figurou Panny Marie uprostřed. Lze tedy sledovat jakési odstoupení od souvislosti s Posledním soudem, kterou vidíme ještě na raných románských portálech. A můžeme se také domnívat, že se tím zdůrazňuje význam Panny Marie. Právě v ní, lze totiž vidět prostřednici, skrze kterou mohou dary Ducha svatého překonávat neřesti.¹³⁷

Ctnosti vítězí nad zástupci neřestí převzatými z historie

Motiv Ctností stojících na personifikovaných Neřestech bývá používán i v dobách pozdějších. Byla vytvořena však ještě jedna velmi zajímavá verze tohoto zobrazení, ve které jsou Ctnosti uspořádány nad přemoženými těly historických figur ztělesňujících neřesti. Tento motiv má počátek v iluminaci k *Speculum virginum* (kopie datované do 12. století). Miniatura, na které Humilitas probodává Superbii, je zde doprovázena vyobrazením, na kterém Jael stojí na Sisaře a Judita na Holofernovi. Ve 14. století byl pak vytvořen cyklus Ctností, který ukazuje trůnící Ctnosti, jejichž nohy spočívají na historických provinilcích: Fides na Ariovi (nebo Mohammedovi); Spes na Jidášovi; Caritas na Herodovi; Prudentia na Sardanapalovi; Fortitudo na Holofernovi; Temperantia na Epikurovi (nebo Tarquiniovi) a Iustitia na Neronovi. Tyto Ctnosti a „Neřesti“ se nacházejí v několika rukopisech, vyskytují se také na deskových malbách, objevovaly se pravděpodobně i na freskách a též byly používány v náhrobním sochařství.¹³⁸

Závěrem je nutné zmínit ještě výskyt nejrůznějších speciálních alegorií ctností a neřestí, jiných typových zobrazení atd. Výše uvedený výčet však nemá být detailním ikonografickým přehledem zobrazení tohoto tématu, nýbrž klíčem důležitým pro naši představu a možnost hledání souvislostí některých variant se sgrafitovou výzdobou v českém prostředí.

¹³⁷ EVANS 1972 (pozn. 129) col. 386sqq.

¹³⁸ Ibidem col. 388sq.

4.4.4 Biblické, mytologické a další scény odkazující na konkrétní ctnosti a neřesti

Výpověď o ctnostech a neřestech však nepodávají pouze jejich personifikace. Jak jsme již měli možnost pozorovat, použití figur Ctností a Neřestí bylo obvyklé v souvislosti s některými biblickými, mytologickými či žánrovými scénami. Je proto ještě nutné, věnovat se i jejich ikonografii. Záhy pak budeme mít možnost sledovat tyto scény na renesančních sgrafitovaných fasádách.

4.4.4.1 Scény biblické

Oblíbenými scénami doprovázejícími personifikované ctnosti a neřesti byly výjevy z bible. Některé biblické postavy pak byly s konkrétními ctnostmi přímo ztotožňovány. Jiné scény byly používány samostatně a lze je právě chápat jako odkaz k jednotlivým ctnostem. Uvedme tedy několik ve sgrafitové výzdobě nejužívanějších biblických postav a scén s tímto odkazem.

Adam a Eva

Příběhy o prarodičích líčí biblická kniha Genesis 2,15–3,24. Adam byl první člověk na zemi, kterého Bůh stvořil (Gn 1,26–31). Aby se necítil tak sám, stvořil mu Bůh z jeho žebra také ženu Evu. Oba žili v krásné zahradě Eden, kde měli všeho dostatek. Nesměli však jednu jedinou věc, a to ochutnat ovoce ze stromu poznání dobrého a zlého. Jednoho dne však k Evě přistoupil had a začal ji pokoušet, aby ovoce ochutnala. Eva si nakonec plod doopravdy vzala a nabídla též Adamovi. Bůh se rozhněval a z ráje je vyhnal. V té chvíli pocítili, že jsou nazí a začali se zakrývat. Eva byla potrestána za svůj hřích porodními bolestmi a oba se museli v nehostinné zemi lopotit, aby přežili. Trest za jejich hřích od té doby nesou všichni jejich potomci. V legendách o sv. Kříži se pak uvádí, že byl Adam pohřben na Golgotě, kde byl ukřižován Kristus. Proto se též zobrazuje Adamova lebka pod křížem jako symbol vykoupeného lidstva z prvotního hříchu hned od prvního člověka.¹³⁹ Je nutno ještě dodat, že podle středověké typologie je Adam předobrazem Krista, a to proto, že každý z nich byl prvním člověkem své epochy či „zákona“. Stejně tak i Eva předznačuje Pannu Marii či samotnou církev. Pokušení pak bylo chápáno jako předzvěst Zvěstování, ve kterém Panna Maria jako „nová Eva“ vykoupila hříchy Evy staré.¹⁴⁰ Ve středověkých etymologiích se též spekuluje s obráceným jménem Eva – Ave, tedy andělské pozdravení při Zvěstování Panně

¹³⁹ ROYT 2006 (pozn. 90) 13sqq.

¹⁴⁰ HALL 1991 (pozn. 76) 35sq.

Marii.¹⁴¹ Vzhledem ke ctnostem a neřestem lze tento příběh chápat jako odkaz na některé z nich. V případě ctností by zde mohlo jít o drobný poukaz na iustitii. Spíše jde ale o příklad negativní, který může více upozorňovat na hříchy a neřesti. Mohlo by zde pak jít např. o stultitii (pošetilost) či insipientii (nerozumnost).

Kain a Ábel

Jde o scénu navazující na příběh Adama a Evy, jak ji popisuje kniha Genesis 4,1–15. Kain a Ábel byli první děti Adama a Evy. Kain byl usedlý zemědělec na rozdíl od Ábela, který byl kočovným pastevcem. Když jednou obětovali Hospodinu, Kain přinesl oběť z plodin země a Ábel beránka, nejlepšího ze svého chovu. Hospodin ale přijal pouze oběť Ábelovu. Načež se Kain rozlítil a později Ábela zabil. Kain pak litoval, ale stal se štvancem a Bůh ho označil znamením, aby jej bylo poznat a aby ho nikdo nemohl zabít jako on svého bratra. Zobrazovaný Kain drží často jako svou zbraň kyj nebo oslí čelist, podle příběhu o Samsonovi (viz níže). Tento příběh nám může připomenout některé neřesti, a to invidii (závist), iru (hněv) nebo intolerantii (nesnášenlivost).

Jákob

Z Jákobova života se ve sgrafitu nejčastěji objevují dvě scény, a to Jákobův sen o žebříku sahajícím do nebes (Gn 28, 10–22) a Jákobův zápas s andělem či samotným Hospodinem (Gn 32, 23–33).

První příběh vypráví o Jákobovu snu. Když putoval z Beer-šeby do Cháranu, zastavil se k odpočinku, položil si hlavu na kámen a měl sen o žebříku, který ze země sahá až k nebesům, a po němž vystupují a sestupují poslové boží, andělé. Nad žebříkem stál Hospodin a zaslíbil zemi, kde Jákob ležel, jeho potomstvu. Jákob na znamení posvátnosti posvětil kámen, na kterém ležel a polil jej olejem. Příběh Jákobova žebříku byl některými exegety považován za předobraz Kristova Nanebevstoupení. Církevní autority pak nacházely k Jákobovu žebříku interpretace různé.¹⁴² Jak již bylo řečeno výše, byly stupínky žebříku též chápány jako ctnosti, díky kterým se stoupá směrem k nebi.

Druhým příběhem je pak Jákobův zápas, který se udál opět po cestě, tentokrát když Jákob putoval s celou svou rodinou za svým bratrem Esauem. Jákob převedl rodinu přes řeku Jabok a zůstal sám, když s ním někdo zápasil, dokud nevzešla jitřenka. Ten „Někdo“ Jákoba nepřemohl, ale poranil mu kyčelní kloub. Podle vykladačů Písma šlo o zápas s andělem či

¹⁴¹ ROYT 2006 (pozn. 90) 13sqq.

¹⁴² Ibidem 85.

samotným Hospodinem. Jákob totiž obdržel požehnání, dostal jméno Izrael (Zápasí Bůh). Interpretace tohoto tématu byly různé. Zápas s andělem lze například chápat jako symbol křesťanského duchovního boje na zemi. Ten může pak odkazovat na nutnou životní cestu ctností. Ve středověku byl někdy Jákobovým protivníkem démon, čímž se tento zápas proměnil na zápas mezi ctností a neřestí.¹⁴³

Josef Egyptský

Tento ve sgrafitu mnohokrát opakovaný příběh líčí v bibli kniha Genesis 37–45. Josef byl milované dítě svého otce, výše zmíněného Jákoba. Jeho deset starších bratrů na něj však velmi žárlilo. Poté, co měl Josef sen, jak se snopy jeho bratrů klaněly spolu se Sluncem, Měsícem a hvězdami jeho snopy, rozhodli se, že jej zabijí. Nakonec tak ale neučinili, svrhli jej do studně a pak prodali izraelitským obchodníkům do otroctví. Jeho šat namočili v ovčí krvi a otcí řekli, že jej usmrtilo dravé zvíře. Josefa v Egyptě koupil Putifar a Josef se staral o jeho dům. Putifarova manželka však chtěla po Josefovi, aby s ní spal. Když jí několikrát odmítl, obvinila ho, že se jí zmocnil násilím a Josef byl uvrhnut do žaláře. Tam se dostal i pekař a číšník, který sloužil u Faraóna. Oba měli jednou v noci sen, který jim Josef vyložil. Pekař byl popraven a číšník se vrátil k Faraónovi, přesně tak, jak Josef řekl. Číšník si na Josefa však vzpomněl až po dvou letech, když měl nevyložitelné sny sám Faraón. Tehdy mu číšník Josefa doporučil a on faraónovy sny doopravdy vyložil. Mělo následovat sedm úrodných let a poté sedm let nouze, proto Josef radil ustanovit správce, který bude dohlížet na ukládání zásob. Faraón ustanovil právě Josefa a ten se tak stal velmi mocným, bohatým a váženým člověkem v Egyptě. Když nastala chudá léta, v Egyptě bylo všeho dostatek, ale Josefův otec i bratři měli nouzi, a proto se do Egypta vypravili. Deset bratří se vydalo na cestu bez nejmladšího Benjamina, protože právě toho by otec nerad ztratil. Josef sám rozdělával v Egyptě obilí a své bratry na rozdíl od nich ihned poznal. Vyptával se jich na vše a byl k nim zpočátku hrubý. Když se pak dověděl, že má ještě mladšího bratra, chtěl, aby k němu Benjamina přivedli. V té chvíli, kdy se tedy bratři vypravili do Egypta podruhé, museli vzít Benjamina s sebou. Josef je pohostil, ale nechal v Benjaminově pytli s obilím schovat svou vzácnou číši. Poté, co bratři odešli, je dal pronásledovat služebníkem, který je nakonec prohledal a číši našel. Josef řekl, že si tedy Benjamina za „jeho krádež“ nechá jako sluhu a ostatní ať odejdou. Bratři ale věděli, jak moc jejich otec svého nejmladšího syna miluje a sami se chtěli s Benjaminem vyměnit. Josef viděl, jak se jeho bratři změnili, dal se jim

¹⁴³ HALL 1991 (pozn. 76) 181.

poznat a plakal. Poté Faraón přikázal, ať Josef přiveze celou svou rodinu do Egypta, kde jim přislíbil zemi, a tak se tedy Josef setkal opět se svým otcem.

Josef, který svým bratrům nakonec jejich hrozný čin odpustil by tak mohl symbolizovat ctnosti jako caritas či misericordii. Ještě je možné podotknout, že Josefovo spouštění do studny a opětné vytahování bylo považováno za předobraz Kristova pohřbu a vzkříšení, což může poukazovat na sebeobětování.¹⁴⁴ Příběh o Putifarově manželce pak odkazuje na Josefovu castitas.

Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan

Tato ve sgrafitu velmi často zobrazovaná scéna je popsána v knize Numeri 13,1–33. Jde o velmi jednoduchý a přitom významný příběh, kdy Mojžíš poslal z každého izraelského kmene jednoho muže (mezi nimi i jeho budoucího nástupce Jozue) na výzvědy do země Kanaan, země zaslíbené izraelskému lidu. Měli přinést zpět nějaké ovoce, protože byla právě doba zrání hroznů. Na úvalu Eškol tak uřízli obrovský hrozen, který pro jeho velikost museli nést dva muži na sochoru. Tento starozákonní výjev byl považován za předobraz Krista na kříži¹⁴⁵, přičemž je důležitá právě symbolika hroznu vína. Téma lze propojit i s Kristovou obětí na kříži, která, jak již bylo řečeno, představuje mnohé ctnosti.

Samson

Tento starozákonní bojovník je patrně nejvýraznější biblickou postavou ztělesňující ctnost. Jeho příběhy jsou popsány v knize Soudců (Sd 13,1–16,31). Samson bývá také chápán jako předobraz Krista.

Samson se narodil neplodné ženě poté, co se jí zjevil Hospodinův posel. Samsonův otec Manóach poté obětoval Hospodinu oběť, ze které vyšel v plameni opět Hospodinův posel, před kterým oba manželé padli s úctou tváří k zemi.

Samson si v dospělosti vyvolil nevěstu a vydal se s rodiči za ní. Po cestě k jeho vyvolené jej napadl lev. Samson byl však Hospodinem obdařen silou, která spočívala v jeho vlasech. Byl božím zasvěcencem, který nikdy nebyl ostříhán. Lva tedy holýma rukama přemohl. Podle Isidora Sevillského se jedná o poukaz na záchranu spravedlivých z chřtánu

¹⁴⁴ HALL 1991 (pozn. 76) 202.

¹⁴⁵ ROYT 2006 (pozn. 90) 158.

pekelné obludy Kristem.¹⁴⁶ Spojitost lze hledat i s Herkulem, který též projevil nadlidskou sílu zabitím lva holýma rukama.¹⁴⁷

Když došel k nevěstě, uložil družbě hádanku. Druhové na Samsonovu vyvolenou naléhali, aby jim tajemství prozradila, jinak zapálí její dům, dívka se dala obměkčit, ale Samson jejich pošetilst prohlédl, pobil tam třicet mužů a vrátil se do svého rodného domu. Důsledky tohoto nevydařeného sňatku vedly k nepřátelství mezi Samsonem a Pelištejci. Když se chtěl Samson vrátit ke své nevěstě, byla již provdána za jiného. Samson odmítl její mladší sestru, pochytil tři sta lišek, svázal vždy dvěma liškám ocasy a mezi ně dal pochodeň. Pochodně zapálil a lišky pustil do nepožatého obilí Pelištejců.

Poté, co Pelištejští Samsonovu bývalou nevěstu po tomto činu upálili, báli se judští muži Samsonovy odplaty Pelištejcům, a proto jej spoutali a vydali jim jej. Nové provazy však jeho silou po vstoupení Hospodinova ducha povolili jako nitě. Našel čerstvou oslí čelist, popadl jí do ruky a pobil s ní tisíc Pelištejců. Poté čelist odhodil a skomíral žízni. Volal tedy k Hospodinu, a ten dal vytrysknout ze skály vodě, kterou se Samson mohl občerstvit. Jméno tohoto pramene znamenalo čelist. Nesprávný překlad však zpravoval o vytrysknutí vody přímo z čelisti, tedy vody vytékající z kosti, což nebylo ve zobrazování tohoto tématu ničím neobvyklým.¹⁴⁸

Oblíbené je též téma nesení městské brány Gazy. Když Samson cestoval do Gazy, navštívil tam nevěstku. Pelištejští obyvatelé na něj po celou noc vyčkávali u brány. On však vstal hned v půlnoci, vysadil křídla vrat městské brány i s veřejemi a se závorou, vzal je na ramena a odnesl na vrchol hory ležící směrem k Chebrónu. Tento příběh byl pak křesťanskými exegety interpretován opět jako předobraz Krista, tentokrát v souvislosti s Nesením kříže a Zmrtvýchvstáním.¹⁴⁹

Setkáme se též s nešťastným koncem Samsonovy síly. V Hroznovém údolí se Samson zamiloval do Pelištejské ženy jménem Dalila (Delíla). Tu Pelištejská knížata podplatila, aby zjistila, v čem spočívá Samsonova síla. Samson jí třikrát odpověděl špatně, když ale nadále naléhala, prozradil jí, že jeho síla tkví v jeho nikdy nestříhaných vlasech. Dalila jej tedy uspala na svém klíně, povolala jednoho Pelištejce, a ten Samsona oholil. Zbaveného síly se ho pak připravení Pelištejští mohli jednoduše zmocnit. Oslepili jej a on musel ve vězení mlít obilí. Při velkolepých oslavách pelištejského boha Dáгона nechali Pelištejští Samsona pro obveselení a k posměchu přivést. Samson v tu chvíli naposledy požádal Hospodina o sílu

¹⁴⁶ ROYT 2006 (pozn. 90) 158.

¹⁴⁷ HALL 1991 (pozn. 76) 153.

¹⁴⁸ Ibidem 395sq.

¹⁴⁹ ROYT 2006 (pozn. 90) 257.

a jeho prosba byla vyslyšena. Opřel se o nosné sloupy velkého domu, kde se oslava konala, zbořil je a zahynul spolu s tisícem Pelištejců. Samson bývá nejen v této souvislosti spojován především s fortitudo. Ta mívá jako personifikovaná postava, jak již víme, za atribut právě zlomený sloup.

David

Oblíbená starozákonní postava Davida s sebou nese zpočátku ctnosti, ke konci života snad i nějaké neřesti. Pro sgrafitová vyobrazení je ovšem nejčastější výjev Davida a Goliáše, jenž Davidovou neohrožeností, statečností a odvahou odkazuje nepochybně na fortitudo.

Příběh vypravuje 1. kniha Samuelova 17,1–58. David se jako mladíček rozhodl jít bojovat proti obrovitému Pelištejci jménem Goliáš. Král Saul oblékl Davida do brnění, na které však David nebyl zvyklý, a proto si vzal do ruky pouze hůl a vybral pět oblázků z potoka. Oblázky vložil do pastýřské torny a s prakem v ruce postupoval ve jménu Hospodina směrem k nadmutému Goliáši. Když už se k němu přiblížil, sáhl do mošny, vyndal oblázek, zasadil jej do praku, který vymrštil, a zasáhl Goliáše přímo do čela. Goliáš padl mrtev. David pak vzal Goliášův meč a usekl mu hlavu. Tu přinesl Saulovi.

Typologicky je chápáno Davidovo vítězství nad Goliášem jako vítězství Krista nad Satanem.¹⁵⁰

Jonáš

O Jonášovi nás zpravuje biblická kniha Jonáš. Jonáš byl Hospodinem poslán do města Ninive, aby jeho obyvatelům zvěstoval zkázu celého města, pokud se nezačnou chovat mravně. Jonášovi se ale nechtělo poselství vyřídit, a tak raději vstoupil na loď a plavil se opačným směrem. Bůh poslal na loď bouři a námořníci brzy zjistili, co je její příčinou. Svrhli tedy Jonáše do moře a bouře ustala. Hospodin poslal velkou rybu, která Jonáše spolkla, a on žil v jejích útrokách tři dny a tři noci, kál se, litoval a prosil Hospodina o odpuštění. Po třech dnech byl rybou vyvrhnut na pevninu. Bůh mu pak znovu přikázal jít do Ninive a hlásat jeho zkázu. Tentokrát už Jonáš poslechl. Chodil městem tři dny, hlásal jeho zkázu a Ninivští opravdu uvěřili, dostali z Boha strach a dali se na pokání. Tehdy se Hospodinu města zželelo a od jeho zničení upustil. Jonáš se ale pro to na Hospodina rozhněval a řekl, ať si vezme raději jeho marný život a že už nechce žít. Poté se uchýlil kousek od Ninive a udělal si zde přístřešek. Bůh dal vzrůst skočec, a ten dělal Jonášovi stín na hlavu, která měla být tak

¹⁵⁰ ROYT 2006 (pozn. 90) 67sq.

zbavena zloby. Jonáš měl ze skočce velikou radost, ale další den Bůh nastrojil červa, který skočec nahlodal, a ten uschl. Toho dne páliło slunce, Jonáš pod jeho žárem omdlélal a přál si zemřít. Bůh se ho pak zeptal, jestli je mu skočce líto. Když Jonáš odpověděl, že ano, vysvětlil mu Hospodin, že jestliže je Jonášovi líto skočce, se kterým neměl žádnou práci, tak jak Bohu nemá být líto města Ninive, kde je mnoho lidí, dobytka a všeho živého.

Příběh tedy vypráví o lítosti a napravení. Lze zde také hledat souvislost s Novým zákonem, kde sám Kristus přirovnává Jonášův život v útrokách ryby ke svému pohřbení a zmrtvýchvstání. Ryba je též raně křesťanským symbolem křesťanů, a proto není divu, že byl Jonáš často vyobrazován již v katakombách.¹⁵¹

Příběh pak vypráví především o boží lásce a odpuštění, tedy s odkazem na caritas a misericordii.

Judita a Holofernes

O statečné Juditě se vypráví v deuterokanonické knize Júdit. Asyrskému vojsku, které si mělo na rozkaz krále Nebúkadnesara podrobit Izraelity, velel v té době Holofernes. Když byli Izraelité obleženi v Betulii, modlili se k Hospodinu o pomoc. Ten poslal krásnou a statečnou Juditu, která šla pro záchranu izraelského lidu do znepráteleného tábora k Holofernovi předstírajíc přátelství. Několik dní zde žila i se služebnou a každý večer se chodívala modlit a prosit Boha o pomoc. Holofernes po ní od prvního okamžiku toužil. Svolal proto jednoho večera hostinu, kam ji pozval. Judita se ozdobila a Holofernes pln nadějí nešetřil vínem. Když spolu ve stanu osaměli, Holofernes zmožen vínem usnul a Judita mu uťala hlavu. Poté ji podala své služebnici, která ji hodila do svého vaku na jídlo. Obě opustily tábor a vrátily se ke svému lidu, který záhy nepřítel přemohl.

V renesanci byla Judita často vyobrazována jako obraz vítězství v kontrastu proti vyobrazení Samsona a Dalily. Taková vyobrazení vedle sebe pak byla chápána jako alegorie neštěstí mužů v rukou intrikánských žen.¹⁵² Typologicky je statečná Judita považována za předobraz Panny Marie jako vítězky nad hadem či ďáblem.¹⁵³ Stejně jako u Samsona, je zde, co se týče ctností, velký důraz na fortitudo, s níž bývá starozákonní Judita také ztotožňována.

¹⁵¹ ROYT 2006 (pozn. 90) 100sq.

¹⁵² HALL 1991 (pozn. 76) 205sq.

¹⁵³ ROYT 2006 (pozn. 90) 106sq.

Postava Judity pak bývá velmi často zobrazována ve dvojici s Lukrécieí, o které bude ještě zmínka níže. Tyto dvě ctnosti ztělesňující ženy se spolu vyskytují např. na nástěnných malbách při výzdobě zámků (např. zámek Goldegg, Rakousko).¹⁵⁴

Podobenství o Marnotratném synu

Příběh popisuje Lukáš ve svém evangeliu 15,11–32. Toto podobenství ctnosti kajícínosti a odpuštění je ze všech biblických podobenství v umění zobrazováno nejvíce.

Otec rozdělil svůj majetek mezi své dva syny. Mladší syn od otce odešel, majetek prohrál, až se dostal do nouze a musel pást vepře. Kajícně přišel pak za otcem prosit o odpuštění a ten ho přijal, oblékl ho do nových šatů a dal na jeho počest zabít tele. Staršímu synovi se otcovo jednání nezamlouvalo. Dokonce mu vyčítal, že on, který se tak snaží, nebyl nikdy oceněn tak jako jeho bratr. Ale otec mu na to řekl: „...tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen“.¹⁵⁵

Pro nás je důležitý odkaz na pokoru syna a milosrdenství otce, stejně jako na význam podobenství. Ten spočívá v tom, že milostivý Bůh s radostí přijímá hříšníky, kteří činí pokání.¹⁵⁶

4.4.4.2 Mytologické herkulovské scény

Odkazy na některé ctnosti i neřesti v sobě nesou i scény mytologické. Zmíníme si zde, ve sgrafitu nejvíce zobrazované, příběhy ze života mytologického hrdiny Herkula, o němž se zmiňují snad všechny antické spisy.

Herkules

Významnou postavou představující ctnosti byla v mytologii figura statečného Herkula, jenž bývá, stejně jako starozákonní Samson, ztotožňován především s fortitudo. Herkules je tedy zosobněním fyzické síly, slávy a také zápasu mezi dobrem a zlem. Takto se objevuje především na radnicích (Prachatice, Mladá Boleslav, Vysoké Mýto), kde představuje rovněž sílu a moc obce.¹⁵⁷ Uvedeme si zde především ty scény z Herkulova života, které byly ve sgrafitu nejčastěji vyobrazovány.

¹⁵⁴ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 3. Spätmittelalter und Renaissance. Christian BEAUFORT-SPONTIN (ed.) München 2003, 150.

¹⁵⁵ HALL 1991 (pozn. 76) 263sq.

¹⁵⁶ ROYT 2006 (pozn. 90) 237.

¹⁵⁷ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 81.

Herkules byl synem Jupitera a smrtelné Alkméné. Již v dětství pocíval zášť Jupiterovy žárlivé manželky Junony, která na něj v dospělosti seslala šílenství, pod jehož vlivem zabil všechny svoje děti. Pykat za svou vinu pak odešel na radu delfské věštiny k Eurystheovi, který mu jako odčinění zločinu poručil za dvanáct let vykonat dvanáct náročných prací, jež by nebyl schopný vykonat obyčejný smrtelník.¹⁵⁸ Právě těchto dvanáct prací s odkazem na Herkulovu neohroženost bývá nejčastějším tématem pro herkulovská vyobrazení. Tyto práce měly nejednou smysl alegorický. Představovaly např. úkoly, jejichž překonání vede k heroické velikosti. Zosobňovaly též touhu člověka po nesmrtelnosti, kterou lze dosáhnout vlastní zásluhou. Ničení netvorů navíc také symbolizovalo krocení vášní, tedy neřestí.¹⁵⁹

Příkladem vyobrazení Herkulových prací ve sgrafitu může být např. námět Herkula a psa Kerbera, kdy Herkules spolu s Merkurem a Minervou sestoupil do Hádovy říše mrtvých, aby psa Eurystheovi přivedl. Kerberos, jež hlídal vstup do podsvětí, měl místo ocasu hada a místo jedné, dokonce několik hlav, přičemž jsou nejčastěji zobrazovány tři. Herkules při této práci nesměl užít zbraní, a proto vzal Kerbera za hrdlo a držel jej tak dlouho, dokud se mu nepodrobil. Poté, co jej přinesl Eurystheovi, navrátil psa opět do říše stínů.¹⁶⁰

Ve sgrafitu se však spíše vyskytují náměty, které se do Herkulových prací nezařazují. Jde např. o příběh Herkula zabíjejícího Kaka, který je částí legendární historie o založení Říma. Herkules táhl s Géryonovým dobytkem přes Tiberu a ulehl zde ke spánku. V noci jej však o pár kusů dobytka okradl obr Kakus, římský bůh, syn Vulkánův, který chrlil oheň a přebýval v blízké jeskyni. Aby Herkula zmátl vtáhl dobytěk k sobě do jeskyně pozpátku. Bučení zvířat však skrýš prozradilo. Poté Herkules obra v litém boji zabil a dobytěk získal zpět.¹⁶¹

Oblíbený je též Herkules zápasící s obrem Antáiem. Obr Antaios byl nepřemožitelný, pokud se nějakou svou částí těla dotýkal země, z níž čerpal svoji sílu. Herkules však obra zdvihl nad zem a pevně jej svíral a rdousil, až jej zabil.¹⁶²

Neméně známá pak byla ještě scéna Herkula zabíjejícího kentaura Euritióna, který se měl oženit s dívkou, jež byla Herkulovou milenkou. Herkules se tedy vrátil v den svatby, aby

¹⁵⁸ René MARTIN a kol.: Slovník řecko-římské mytologie a kultury. Praha 1993, 113–116.

¹⁵⁹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 81.

¹⁶⁰ HALL 1991 (pozn. 76) 155.

¹⁶¹ Ibidem 156.

¹⁶² Ibidem 157.

kentaura zabil a nevěstu si odvedl. Svatební hostina se tak proměnila v bojiště a Herkules pochopitelně nad kentaurem brzy zvítězil.¹⁶³

Je nutné ještě připomenout, že Herkulovými dvěma hlavními atributy jsou lví kůže a kyj, který je sám někdy symbolem ctnosti jako odkaz na Herkula a také jeho příběh na rozcestí. Ve zobrazení, které bylo v renesanci velmi oblíbené, jde o jakousi alegorii, která vypráví o muži sedícím pod stromem a rozhodujícím se mezi dvěma ženskými postavami, jež ztělesňují ctnost a neřest, a jejich cestami. Cesta ctnosti je při tom kamenitá úzká stezka vedoucí vzhůru do kopce k jakési náhorní rovině, kde většinou stojí kůň Paegas, ztělesňující slávu. Cesta neřesti je naopak velmi pohodlná vedoucí k prosluněné pastvině, kde v jezírku čekají nahé laškující postavy. Ženská postava Ctnosti bývá většinou oblečena, zatímco Neřest je nahá nebo alespoň s obnaženými ňadry.¹⁶⁴ I tento příklad tedy naznačuje souvislost postavy Herkula nejen s jednou ze ctností, ale především s tematikou ctností a neřestí jako takovou.

4.4.4.3 Další příběhy s odkazem na některé ctnosti

I v mnoha jiných vyobrazeních, jak uvidíme níže, lze sledovat souvislost s naší tematikou, ať už přímou, či nepřímou. Uvedme si tedy ještě další příklady příběhů, které odkazují na některé ctnosti.

Lukrécie

O zneuctění Lukrécie se vypráví v *Kalendáři II*, 725–852 a také u *Livia I*, 57–59. Jde o součást vyprávění o legendární historii raného Říma.

Lukrécii, která byla ctnostnou manželkou šlechtice, zneuctil Sextus, jež byl synem krále Tarquinia Superba. Přišel k ní, když byla sama v ložnici a hrozil jí, že nepoddá-li se mu, položí vedle ní probodnutého otroka a ona tak bude obviněna z cizoložství se sluhou. Lukrécie pod výhrůzkou podlehla. Poté, co o tom však zpravila manžela i otce, se probodla dýkou. Lukrécie je chápána jako ztělesněná ctnost, a to především castitas (cudnost), jež má ovšem i jistou souvislost s prudentií (obezřetností).¹⁶⁵

Jak již bylo řečeno, jde o postavu, která bývá často zobrazována spolu se starozákonní Juditou.

¹⁶³ HALL 1991 (pozn. 76) 157sq.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem 503.

Mucius Scaevola

Příběh o Muciu Scaevolovi zmiňuje *Livius II*, 12–13.

Když byl obléhán Řím etruskými vojáky vedenými Lars Prosennou, který byl králem v Clusiu, podařilo se Gaiovi Muciovi, tehdy ještě mladému římskému šlechtici, proniknout do nepřátelského tábora, kde chtěl zabít Prosennu. Omylem ale zabil královského písaře, který seděl vedle něj. Mucius byl tedy dopaden a aby ukázal, jak málo si cení svého života, vložil na oltář, kde právě planul oheň k oběti, svou pravici a nechal si ji v něm upálit. Prosenna ohromen Muciovou neohrožeností jej dal propustit. Pro ztrátu jeho pravé ruky mu bylo dáno příjmení Scaevola, což znamená Levičák. Postava Mucia symbolizuje ctnosti jako je *patientia* (trpělivost) a *constantia* (stálost). Proto také mívá postava personifikované *constantie* za atribut pánev na žhavé uhlí. Jeho oběť mohla být také později chápána jako určitý předobraz oběti Kristovy.¹⁶⁶

Střílení na mrtvého otce

Příběh je obsažen ve sbírce *Gesta Romanorum*, která mu získala oblibu ve 14. století. Jedná se o zkoušku pravdy připomínající soud Šalamounův, která má příslušnou osobu přimět, aby vyjevila své vnitřní smýšlení. V původní podobě, která pochází z babylonského talmudu, bylo dvěma soupeřícím dědicům přikázáno zabušit na otcův hrob, aby ho zavolali zpátky do života. Ten, který odmítl toto provést, prokázal tím svou zbožnost a právoplatný nárok na dědictví. V pozdějších verzích soudce nařídil mrtvolu otce oběsit a synové pak do ní měli střílet, pravý dědic toto opět odmítl, zatímco ten nepravý se střílet nezdráhal. Křesťanští moralisté příběh interpretovali jako střetnutí chtivosti po penězích a úcty k mrtvému rodiči.¹⁶⁷ Jedná se tedy o příklad předností ctností, který odkazuje především na *iustitii*.

Je nutné ještě zmínit, že římsští hrdinové obecně byli pro své ctnostné činy mimo jiné též zobrazováni v tehdejší štukové výzdobě interiéru (např. letohrádek Hvězda, zámek Nelahozeves aj.).

¹⁶⁶ HALL 1991 (pozn. 76) 287.

¹⁶⁷ Ibidem 428.

5 PŘÍKLADY SGRAFITOVANÝCH FASÁD S DANOU TÉMATIKOU

5.1 Alegorické postavy Ctností a Neřestí

Alegorické postavy vyskytující se samostatně nebyly v renesanční sgrafitové výzdobě fasád ničím neobvyklým. Kromě Ctností máme příklady výskytu alegorických postav např. Sedmi svobodných umění a Živlů (Míčovna) aj. S postavami samostatně znázorněných Neřestí se setkáváme např. na sgrafitu v interiéru, a to v hodovní síni zámku v Telči, kde mají Neřesti působit jako varování před hříchy, zde především před těmi, které souvisejí s průběhem stolování.¹⁶⁸ Jak již ale bylo naznačeno v předešlé kapitole, samostatná zobrazení Neřestí nebyla tak rozšířena, a proto lze říci, že se s nimi na sgrafitu v exteriéru nesetkáme. Důležitá byla příkladná mravoličná funkce, a tu představovaly především postavy Ctností. Ctnosti se pak vyskytují i na nástěnných malbách renesančních fasád (např. Prachovice – radnice aj.). Pokud se ve výzdobě fasády vyskytovaly ještě další scény, často odkazovaly též na ctnosti a neřesti. Na některých domech lze tedy spatřovat promyšlený ikonografický program, jinde se nám zas smysl tohoto programu vytrácí.

Nyní ale přejdeme již ke konkrétním příkladům renesančních sgrafitových fasád s alegorickými postavami Ctností i jejich případnými doprovodnými scénami. Příklady jsou řazeny pokud možno chronologicky, přičemž datace jsou většinou převzaty, jak je uvádějí Vlasta Dvořáková a Helena Machálková.¹⁶⁹

Telč, dům čp. 15

Hned první uvedený dům tvoří jakousi výjimku, ale ve významu města Telče jako jednoho z center sgrafitové výzdoby ho ani přes jeho určitý „nedostatek“ nelze opomíjet. Jedná se o dům vyzdobený technikou sgrafito-fresco-secco, ve které se tyto dvě techniky mísí. Technika je při tom provedena jen v bledých tónech zelené, šedé a bílé.

Jde o rohový dům otočený částí do náměstí Zachariáše z Hradce, částí do přiléhající ulice U Masných krámů. Jeho vyobrazení tak mohl sledovat každý měšťan, dům se přece jen nachází v centru všeho hlavního městského dění. Možná i proto byly pro výzdobu jeho fasády zvoleny mravoličné motivy. Kdy byl dům sgrafity vyzdoben není zcela známo. Dvořáková a Machálková uvádějí, že lze předpokládat jeho výzdobu v době mezi léty 1550–60.¹⁷⁰

¹⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 42.

¹⁶⁹ Ibidem 33–73.

¹⁷⁰ Ibidem 43sq.

Odpovídalo by to tedy době jeho nových majitelů. V roce 1551 jej totiž koupili mlynář Filip a řezník Franc. Oba dům zpočátku spláceli. Ukazuje se však, že byl koupen spíše pro Francla, který působil ve městě od roku 1564 až do své smrti 1593 jako purkmistr. Vzhledem k prvotní nepříliš příznivé finanční situaci majitele, nelze tedy vyloučit pozdější výzdobu domu.¹⁷¹

K malbám z doby 1550–60 bývá tato fasáda přidávána hlavně proto, že u domu čp. 56 byla objevena pod barokní omítkou sgrafitová vrstva z roku 1580 a pod ní ještě vrstva starší, provedená také touto freskovou technikou s podobnými motivy. To také vede k domněnce, že rok 1580 je v Telči jakýmsi mezníkem, do kterého byla používána ještě malba fresková a od něhož už byla výzdoba fasád prováděna pouze ve sgrafitu.¹⁷²

Co se týče tematiky ctností a neřestí bývá ve starší literatuře uváděna samostatná alegorie víry, kterou je myšlena níže popsaná figura. [1] V souvislosti se sousední scénou Ukřižování by to bylo téměř logické. Postava se však jako Víra příliš nejeví. Jde o sedící ženskou okřídlenou figuru umístěnou v nice, která se levou rukou opírá loktem o knihu a podpírá si hlavu. Pravou ruku má volně spuštěnou podél těla a drží v ní patrně kružidlo měřící zemskou sféru pod ní. Víra by u sebe spíše místo koule měla krychli jako symbol stálosti. Zemská sféra a kružidlo pak odkazují nepochybně na Melancholii, která byla ve své době ztotožňována s Bohem jako „architektem světa“, jak se o tom zmiňuje ve své rozsáhlé studii Erwin Panofsky.¹⁷³ Melancholie je též chápána jako jeden z hříchů patřící k etickým alegoriím.¹⁷⁴ Postava ve sgrafitu nám také může připomínat Melancholii, jak ji známe od Albrechta Dürera z roku 1514. Krčálová sice uvádí, že sgrafitář čerpal právě z Dürera, ale zdá se spíše, že pouze typově.¹⁷⁵ O něco větší podobnost můžeme hledat v mědirytině Melancholie od Hanse Sebaldy Behama, kde se též nachází motiv opírání se loktem o zavřenou knihu. [2] I zde jsou určité odlišnosti. Grafika jde pochopitelně do větších detailů, zatímco sgrafito bývá obecně vždy zjednodušováno. Souviselo to samozřejmě též se schopnostmi sgrafitářů. Jak již bylo řečeno, často jimi byli malíři, kteří ovšem patrně svými schopnostmi ani použitou technikou nedosahovali kvality původních grafik. Pokud bychom předpokládali, že mědirytina Hanse Sebaldy Behama byla opravdu předlohou pro sgrafito na domě v Telči, dalo by se mluvit o jisté strnulosti postavy ve sgrafitu, na rozdíl od uvolněně spící Melancholie v grafice. Rozdílné by zde bylo též pojetí drapérie, ve sgrafitu opět zjednodušené a nepříliš měkce modelované jako u Behama. Daly by se zde hledat i některé

¹⁷¹ Josef RAMPULA: *Domy v Telči*. Pelhřimov/Telč 1999, 64–68.

¹⁷² DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 43sq.

¹⁷³ Erwin PANOFSKY: *Dürers „Melencolia I“*. Eine Quellen und Typen geschichtliche Untersuchung. Lipsko 1923.

¹⁷⁴ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 80.

¹⁷⁵ *Ibidem* 64.

sgrafitářovy invence. Postava ve sgrafitu má např. přímý pohled na diváka a je vyvedena s naprosto odlišnými rysy a méně zavalitěji. I kdyby se nejednalo o přímou předlohu, srovnání nám alespoň pomůže k tomu figuru jako Melancholii přece jen identifikovat. Vlevo od této postavy je pak ještě vyobrazení stavby právě tohoto domu. I to by mohlo odkazovat na Melancholii jako alegorii stavitelství či architekta světa podle Panofského výkladu.¹⁷⁶

O něco jistěji už se nám jeví figura zobrazená ze strany ulice U Masných krámů přiléhající k náměstí. [3] Jde o alegorii Spravedlnosti, která je zobrazena v dějové scéně. Obraz tvoří ovál, ve kterém jsou tři postavy. Prostřední z nich, stojící v popředí již mimo ovál, je Iustitia. Tato ženská figura má zavázané oči, v pravé ruce třímá meč směřující vzhůru, v ruce levé pak drží váhy. Špičkou meče se dotýká, přes celou obrazovou plochu procházející, prázdné nápisové pásky. Zůstává otázkou, co zde mohlo být napsáno. Patrně se však jednalo o nápis doplňující tuto scénu, který nesl jistě poučnou a moralizující výpověď. Další dvě figury po stranách působí oproti alegorické postavě minimálně dramaticky. Ženská figura vlevo se mírně oběma rukama opírá o tenkou hůlku a muž na druhé straně kráčí jakoby k ní. Za mužem je ještě jakýsi trůn, související jistě opět s chápáním postavy Iustitie. Souvislost se spravedlností pravděpodobně měla i bojová scéna vyobrazená v oválu hned vedle uváděná jako souboj Horatiů s Kuriatii.¹⁷⁷

Méně související s naším tématem jsou pak figury ženy a muže v dobovém oblečení vyobrazené na gotickém nárožním arkýři.

Brozany u Doksan, tvrz

Tvrz v Brozanech u Doksan měla bohatou sgrafitovou výzdobu, kterou nechal pořídit Jaroslav Brozanský z Vřesovic, jenž tvrz v roce 1563 přestavěl. Sgrafitová výzdoba není sice do dnešní doby zachována, ale máme o ní zprávy z roudnického archivu:

„...pastýřská jeskyně, do níž svítí hvězda na Ježíška v jeslech ležícího, vůl a osel naň dýchají.

Marie a Josef sedí vedle. Dole nápis: EGO SUM VIA 1563.

V čele hradu proti Doxanům Spasitel na kříži, P. Marie a sv. Jan, dole VERITAS. Vedle Ježíš Kristus an vstal z mrtvých, kámen z hrobky odvalený, stráž omráčená, dole.... ET VITÆ MDLXIII. Znak pánů z Vřesovic.

Pak následovalo Nanebevstoupení Páně s nápisem: E TERA ELEVATUS Dále dvě postavy s nápisem SAMSON – PALLAS.

Pak tři znakové pánů z Vřesovic (...)

¹⁷⁶ PANOFSKY 1923 (pozn. 173).

¹⁷⁷ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 44.

Na západní straně:

PROVERBI – CAPIT – FALLAX GRATIA ET VANA PULCHRITVDO. MULIER
TIMRNS DOMINUM (..)

Vedle zobrazena byla víra, naděje a láska se zbytky nápisů:

FIDES EST

Wira

SPES EST OPINIO, QUOD TVM SPERAT

Nadege

CHARITAS EST QUÆ ITA AB AMORE DIFFERT QVOD AMOR GENUS
CHARITAS SPECIES

Laska¹⁷⁸

I zde se tedy dají vysledovat jakési mravoličné tendence. Postavy tří teologických ctností se tady vyskytovaly spolu se christologickými scénami. Objevuje se zde také postava Samsona a zejména odkaz na rod Vřesoviců. Lze to tedy chápat jako jakýsi jejich politický program či odkaz na jejich morální hodnoty.

Praha, Míčovna

S dalším příkladem samostatně užitých alegorií se setkáváme na pražské Velké Míčovně postavené mezi léty 1567–1569. Mimo figurálních sgrafit je zde také použito sgrafíto ornamentální i psaníčkové. V celku jde ovšem o neobvyklé užití sgrafíta v palladiovské architektuře.¹⁷⁹ Dvě výrazné komponenty se tak viditelně navzájem potlačují. Kromě postav ctností zde nalezneme již zmiňované alegorie živlů (zleva Terra, Aer, Ignis, Aqua) a sedmi svobodných umění (zleva Astronomia, Geometria, Musica, Arithmetica, Rhetorica, Dialectica, Gramatica). V literatuře je zmíněno, že by alegorické postavy měly být převzaty z grafických předloh Franse Florise. Sgrafitář údajně nekopíroval předlohu otrocky, ale spíše se jí inspiroval pro scény kompozičně sice zhuštěné, ale působící iluzi prostorové hloubky dosažené pomocí doprovodných menších postav tvořících rámy.¹⁸⁰

Dále jsou zde ještě mezi Ctnostmi umístěné dvě figury, patrně doplněné při restaurátorských pracích v 50. letech 20. století. Jaká vyobrazení byla v těchto místech

¹⁷⁸ Soupis památek 1898 (pozn.11) 18sq.

¹⁷⁹ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 45sq.

¹⁸⁰ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 66; MUCHKA 2001 (pozn. 10) 66sq.

původně, nelze nyní již říci. Je však jisté, že jak živlů, tak žedmi svobodných umění i sedmi základních ctností je zde plný počet.

Věnujme se tedy postavám Ctností a popíšme si je zleva, jak následují po Živlech. Je ještě nutné zmínit, že všechny alegorické figury na pražské Míčovně jsou nahoře opatřené popiskou a všechny jsou též v polosedě opřené o oblouk palladiovské architektury. Předlohy se nepodařilo dohledat, a proto si je nyní popíšeme bez nich.

Nejprve je zde Prudentia. [4] Postava má tradičně dvě tváře, mužskou a ženskou. Ženský obličej se vzhlížel nepochybně v zrcadle, které patrně držela svou pravou rukou. Místa, kde bylo zrcadlo, jsou dnes však již poškozená. V levé ruce třímá Prudentia hada. Nohy má překřížené levou přes pravou. Její šat je zdobený, s páskem a se sponou pod prsy.

Temperantia [5] není též zobrazena netypicky. Přelévá tekutinu ze džbánu držícího v levé ruce do číše v ruce pravé, kterou jakoby skrývá ve svém klíně, což je naznačeno jejím posazením a položením nohou těsně u sebe. Její šat je opět zdobený stejně jako i její hlava.

Caritas [6] je opřena více do sedu, což značí nutnost její stálé pozornosti a péče. Oběma rukama objímá a laská malé děti (případně puty). Dítě vlevo ji svou levou ručkou objímá zezadu, pravou pak drží část jejího oděvu a dívá se na diváka. Dítě vpravo, ke kterému je Caritas svou tváří otočena a přivinuta, ji drží pravou rukou výstřih oděvu a levou jí sahá na ústa. Postava má opět vlasy zdobené, zde čelenkou, jež koresponduje s tkaničkami na jejím oděvu.

Následuje figura Spes. [7] Ta je zobrazena přímo zpředu s rukama překříženými na prsou. Za její hlavou je rozevlátá drapérie. Stejně jako i ostatní postavy, má Spes mírně skloněnou hlavu s pohledem do neurčita. Na jejích rtech se pak zračí úsměv umocňující význam naděje jako očekávání něčeho lepšího.

Dále zde máme postavu Fortitudo. [8] Ta je pochopitelně oděna do brnění, na hlavě má zjednodušenou přilbici a svou levou rukou objímá zlomený sloup s korintskou hlavicí. Je k nám též natočena zpředu s oběma rukama do široka rozepjatými.

Jakoby více z boku je znázorněna následující figura Iustitie. [9] Ani ta nijak nevybočuje ze svého tradičního zobrazení. V pravé ruce má meč směřující špičkou vzhůru, v levé pak třímá váhy. Její drapérie je opět rozevlátá vyplňující každý možný vzniklý prázdný prostor za jejími zády.

Poslední ze Ctností nám zbývá Fides. [10] I ta je sedící, mírně natočena z našeho pohledu vlevo. Ani jí nechybí rozevlátost oděvu. Ve své pravé ruce drží kříž s ukřižovaným Kristem a v levé kalich. Její vlasy jsou patrně něčím zahaleny, sgrafito je však mírně poškozeno a nelze to tedy popsat blíže.

Jak můžeme vidět, fasáda Míčovny nese sice sedmero Ctností, jejich význam zde je však poněkud nejasný. Spíše než o důraz na mravoličné tendence, je nutné vidět souvislost vyobrazení s dalšími alegorickými postavami. Výpověď vyobrazení je tak nutné chápat jako celek alegorií převzatý z grafik Franse Florise do sgrafita.

Tábor, Stárkův dům čp. 157

Alegorické postavy ctností se však nevyskytovaly pouze v cyklech. Lze je vidět též osamoceně. Jedním takovým příkladem je tzv. Stárkův dům v Táboře. Dostáváme se tím tak opět do oblasti jižních Čech. Tento dům patřil v polovině 16. století rodině Hrožků z Trkova. Nejvýznamnější její příslušník, Mikuláš, zvaný pro svůj obchod se solí Slanář, se řadil k nejpřednějším členům tábořského patriciátu a byl dokonce delegován městem roku 1526 k volbě Ferdinanda I. za českého krále. Je tedy samozřejmostí, že si dal v rušné Prašné ulici nedaleko náměstí postavit dům se sgrafitovou výzdobou. Ta bývá datována do roku 1570. Je nutné ovšem předeslat, že sgrafito není zachované ve své původní podobě úplně celé. Chybí zde jednak části v 1. patře a v přízemí levé poloviny domu, a jednak také správný poměr sgrafitovaných ploch a linií. L. Novák, který roku 1901 sgrafita restauroval, totiž základní spodní omítkovou vrstvu téměř odstranil, takže tvary ostře vystoupily, jako by byly vyřiznuty.¹⁸¹ V současné době je dům opět o tmavou část omítky doplněn.

Co se současné podoby sgrafit týče, máme zde nejprve úplně vlevo v horním pásu vyobrazenou jakousi bitevní scénu několika mužů na koních a pěších. **[11]** Bojovníci mají povětšinou kopí, štíty a jeden dokonce vidle. Jde pochopitelně o dramatickou a patrně i konkrétní bojovou scénu, možná z mytologie či z historie. O jakou bitvu se zde však jedná, nejde přesně určit. Co se grafické předlohy týče, připomíná sgrafito typově např. grafiku Hanse Sebalda Behama představující boj mezi Řeky a Trójany. **[12]** Předlohou pro toto sgrafito však pravděpodobně nebyla.

Pod tímto vyobrazením následuje patro sgrafit, která se nezachovala. Nejnižší na této levé straně domu, nalezneme kruhové medailony se sedmi mužskými hlavami. **[13]** Toto pojetí zobrazení nebylo ničím výjimečné, podobné medailony uvidíme ještě dále, např. na domu U Minuty, kde se jedná o vyobrazení francouzských králů. Je pravděpodobné, že i zde jde o vyobrazení panovnická. Bez grafické předlohy však stěží rozeznáme, o jaké panovníky se právě zde jedná.

¹⁸¹ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 48sq.

Pravá část domu tvoří štít, kde je v nejvyšším sgrafitovém figurálním pásu vyobrazen jakýsi průvod. [14] Jde patrně o průvod s alegorickým vozem, který můžeme vidět na konci celého výjevu. Jsou zde opět muži na koních i pěší, někteří s kopím či vějířem. Většina postav vpředu je otočena právě vzad, směrem k vozu, na kterém stojí muž, svírající ve svém objetí ženu. Za vozem je pak další jezdec na koni, jež komunikuje spolu s dalším mužem stojícím těsně za vozem. Poslední postavou, jdoucí za nimi, je ještě muž nesoucí na zádech patrně beránka. Je možné vést pouze dohady, o jaký alegorický průvod se jedná. Za předlohu se nám totiž nabízí hned dvě možné grafiky z dílny rodiny Behamů. První možnou předlohou by mohla být grafika představující alegorický průvod Fortuny od Barthela Behama. [15] Druhou možností by pak byl vítězný průvod urozené ženy, jež zobrazuje ve své grafice z roku 1549 Hans Sebald Beham. [16] Obě grafiky jsou si velmi podobné a zdají se být také shodné se sgrafitem, přičemž přední část sgrafita se již v grafice nevyskytuje.

Pod tímto průvodem úplně vpravo můžeme vidět figuru umístěnou mezi bohatě zdobenými sgrafitovými kandelábry. [17] Jde o okřídlenou figuru kráčeující směrem vpravo, jejíž dlouhý šat je tvořen bohatou drapérií. Těsně u jejích nohou vpravo je obrovská koule. V pravé ruce drží postava pravděpodobně hada, v levé ruce patrně zrcadlo, které na starších fotografiích vypadá spíše jako oválný rám, uvnitř s jakousi hvězdou.¹⁸² Postava nepochybně připomíná figuru Prudencie, a to nejen právě svým atributem zrcadla, ale také svým typem. S podobnou figurou se totiž ještě setkáme v Klatovech, jak uvidíme níže. [18] Klatovská figura dokonce má svou grafickou předlohu. [19] V tábořské figuře lze však sledovat několik odlišností, a nelze tedy s jistotou určit, zda měla obě sgrafita tuto předlohu společnou. Spíše je pravděpodobná podobnost užitých grafik s odlišností držení zrcadla, pokrývky hlavy a drapérie, kterou můžeme sledovat také právě ve sgrafitech. Pokud sgrafitář skutečně provedl toto sgrafito podle stejné předlohy jako sgrafitář v Klatovech, sgrafito si nakonec viditelně upravil podle svých představ.

Co se týče významu právě Prudencie zde, mohla by odkazovat na nutnou obezřetnost a rozumnost v bojích či v neuměřených oslavách a snahu si i přes tyto světské zábavy uchovávat moudrost.

Klatovy, dům čp. 70

Personifikované ctnosti nalezneme též v Klatovech, kde jsou doplněny o další na ctnosti odkazující figury. V tomto případě je již mravoličná tendence vyobrazení alegorií

¹⁸² DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 53.

jasnější. Sgrafita zde byla zřejmě provedena ze majitele Jana Vlacha, který vlastnil dům až do roku 1589.¹⁸³ Popišme si tedy figury na celém domě a začněme zleva, při pohledu z Plánické ulice.

Jako první zde máme ctnostnou postavu Lukrécie. **[20]** Ta bývá chápána jako ztělesněná castitas (cudnost), jež má ovšem i jistou souvislost s prudentií (obezřetností). Můžeme zde tedy postupně sledovat souvislost této legendické postavy a následující postavy biblické s navazujícími vyobrazeními Ctností samotných. Figura Lukrécie je umístěna mezi jakési dva, ve sgrafitu provedené, pilastry, je zobrazena ze tří čtvrtin, přičemž obličej je z profilu. Levou rukou drží dýku, kterou si zabodává do prsou, druhou ruku má volně podél těla. Její výraz je přitom klidný. Šat má našasený s mísovitou suknicí vpředu.

Dále zde máme Juditu s hlavou Holofernovou. **[21]** Postava je umístěna mezi sloupy s korintskými hlavicemi, což je možné brát jako odkaz ke zlomenému sloupu jako atributu Fortitudo, na niž může Judita poukazovat. Figura zobrazená zpředu je patrně v kontrapostu. V pravé ruce třímá vzhůru mířící meč. Levou rukou drží před sebou za vlasy hlavu Holoferna. Máme tady tedy dvě postavy na ctnosti odkazující a následují dvě alegorické figury samotných Ctností.

Obě dvě následující figury byly vyhotoveny podle mědirytů Hanse Sebalda Behama. Nejprve je zde Fortitudo, která je znázorněna hned vedle Judity. **[22, 23]** Od své předlohy se pochopitelně mírně liší. Jde o nahou postavu zobrazenou zpředu, která je v kontrapostu, s mírně otočenou hlavou z jejího pohledu vlevo. Fortitudo se opírá svou levou rukou o zlomený sloup. Pravou pak přidržuje jeho oddělenou hlavici a drapérii, jíž je ovinuta. Ve sgrafitu je figura umístěna do niky, před níž hlavice sloupu předstupuje. V grafice je Fortitudo doplněna o křídla a o lva zobrazeného za ní. Místo toho má postava ve sgrafitu u své pravé nohy ze země vyrůstající rostlinu. Bylo téměř pravidlem, že si sgrafitáři předlohu ve svém vyhotovení většinou zjednodušovali, jak to budeme moci sledovat ještě níže na mnoha dalších příkladech.

Stejně tak je tomu i u následující postavy Prudentie, která byla již zmiňována výše, v souvislosti se Stárkovým domem v Táboře. **[18, 19]** Je to krácející figura zobrazena ze tří čtvrtin a s obličejem z profilu. Ve sgrafitu je opět umístěna v nice, přes jejíž levou stranu přečnává její křídlo a rozevlátá drapérie. Zde jde tedy o postavu okřídlenou stejně jako v mědirytu. V levé ruce si přidržuje oválné zrcadlo, do něhož hledí. Má však pouze jednu tvář. Kolem její pravé ruky je obtočen had, kterého přidržuje za hlavu. O úhoře, jak o něm hovoří

¹⁸³ Klatovské pamětihodnosti. Josef PROTIVA (ed.). Klatovy 2003, 16.

Ripa, se zde patrně nejedná.¹⁸⁴ Na hlavě má, stejně jako i předchozí figura, vavřínový věnec. Pozadí postavy ve sgrafitu je provedeno opět pomocí umístění jedné ze země vyrůstající květiny. U Behama můžeme před postavou ještě vidět na kvádru položené kružidlo či měřidlo. Prudentia i předešlá postava Fortitudo jsou také v grafikách popsány, přičemž Fortitudo má nápis přímo na zlomeném sloupu. Od těchto detailů však bylo ve sgrafitech často upouštěno.

U dalších vyobrazení, tentokrát na straně domu do ulice Krameriovy, by se mohlo na první pohled zdát, že již ke ctnostem příliš neodkazují. Figury nám dnes jakoby nic neříkají. Jinak tomu ovšem mohlo být v době jejich vzniku. Věnujme jim tedy též pozornost. Postavy či výjevy už nejsou, na rozdíl od strany z ulice Plánické, nijak rámovány. Společné ovšem mají doplnění jejich kompozice ze země vyrůstajícími rostlinami.

Nejprve je zde postava uváděná jako jinoch s kádí ověšenou rolničkami.¹⁸⁵ [24] Postava je znázorněna ze tří čtvrtin, hlavu má přitom nakloněnou v opačném směru než kráčí její nohy, tedy z našeho pohledu napravo, směrem k rolničkám a ruce má sepjaté před hrudí. Přitom nelze přehlédnout ani její úsměv. Při hledání významu této figury je nutné vrátit se k dobové literatuře a k její výpovědi. Čepice s rolničkami často poukazovala na blázna. Toto označení má pro nás dnes snad poněkud posunutý význam než v období pozdního středověku a renesance. Spravuje nás o tom např. veršovaná satira Sebastiana Branta *Lod' bláznů*, vydaná poprvé o masopustu, dne 11. února 1494.¹⁸⁶ Brant zde demonstruje, že bláznem je každý, kdo se chová nerozumně a tropí různé pošetilosti a dále pak především ten, kdo se dopouští těžkých hříchů a kdo při svém pošetilém a hříšném jednání spoléhá na nekonečnou Boží trpělivost a shovívavost. Některé kapitolky pak tedy narážejí na hlavní a nejpošetilejší neřesti.¹⁸⁷ Dílo bylo ilustrováno dřevořezy mladého Albrechta Dürera a anonymními autory. Vyobrazení bláznů, tedy postav s čepci s rolničkami, se poté rozšířilo i mezi jiné grafiky, např. *Virgil Solis*.¹⁸⁸ V případě sgrafita se jeví jako schůdné vysvětlení vyobrazení člověka, který v modlitbě (ctnostech) a obrácením se zády, opovrhuje zavěšenou šaškovskou čepicí (neřestmi). Pokud bychom hledali odkaz na konkrétní ctnosti, nabízí se zde prudentia či fides, jde ale spíše o komplexnější celistvý pohled na ctnosti jako takové.

Dále je tu mužská postava, která velmi připomíná postavu Goliáše z dřevořezu Hanse Sebalda Behama. [25, 26] Mužská vousatá obrněná figura s přilbou je tělem čelně k nám,

¹⁸⁴ RIPA 1603 (pozn. 99) 416–19; MASER 1971 (pozn. 101) 179.

¹⁸⁵ Klatovské pamětihodnosti 2003 (pozn. 183) 16.

¹⁸⁶ BRANT 2007 (pozn. 60) 7.

¹⁸⁷ Ibidem 15.

¹⁸⁸ *The Illustrated Bartsch 19 (part 1). German Masters of the sixteenth century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts.* Jane S. PETERS (ed.). New York 1987, 131sq.

nohama a hlavou však natočená vpravo. Figura působí určitou dynamičností, stejně jako postava předchozí. Pravou rukou drží dlouhý oštěp, o který se i mírně opírá, levou ruku má zdviženou, v lokti pokrčenou. S postavou v grafice je pak téměř shodná jak v oblečení, tak v gestech i postoji. Zůstává zde však nezodpovězená otázka jejího významu, zvláště vzhledem k vytržení z původního kontextu. V úvahu by přicházelo pouze vyobrazení Goliáše jako protikladu fortitudo a vlastní síly použité k nesprávným účelům. Síly, která byla stejně nakonec přemožena. Spíše než ke ctnostem by pak tato figura odkazovala na neřesti. Je zde ovšem také možnost poškození postavy Davida probouráním nových oken, což se jeví i při pohledu na sgrafita další jako vysoce pravděpodobné.

Pozoruhodná je též scéna následující. Jedná se o starozákonní příběh o zvědech přinášejících hrozen ze zaslíbené země Kanaan. **[27]** Muži kráčející směrem vlevo mají tyč s hroznem na svých levých ramennou, oba jsou tedy znázorněni z profilu. Oba mají také krátké suknice a klobouky, muž vpředu i s ozdobným perem. Tento muž také drží v ruce hůlku, o niž se opírá. Je jisté, že pro toto sgrafito byla použita stejná grafická předloha jako pro stejné vyobrazení tohoto výjevu ve sgrafitu v rakouské Křemži (Krems).¹⁸⁹ **[28]** Přičemž v Křemži jsou sgrafita datována spolu se sgrafity v Eggenberku, a to po roce 1547. Pro obě sgrafita by možnou jednotnou předlohou mohl být opět dřevořez Hanse Sebalda Behama, náležející do stejného cyklu jako předloha pro sgrafito předešlé. **[29]** Figury, jejich postoje, kroky i gesta se zdají být s touto grafikou shodné. Bližší a detailněji provedené je ovšem sgrafito v Křemži, které, na rozdíl od klatovského, zachází i do detailů oděvů a přejímá též pozadí celé scény i s táborem, kam oba muži přicházejí. To svědčí mimo jiné o větší kvalitě a smyslu pro detail u rakouského sgrafitáře. To lze sledovat též v porovnání celkového pojetí sgrafit v Křemži a v Klatovech.¹⁹⁰ Význam této scény je pak spíše závislý na užití grafických předloh ze stejného souboru. S ohledem na naše téma by to snad šlo nasadit jako nutnou cestu ctností k dosažení hroznů ze země zaslíbené.

Poté je zde patrně postava Evy. **[30]** Je zobrazena zpředu. Levou rukou, kterou má opřenou o jakýsi vyšší pařez, drží list, jímž se snaží skrýt svou nahotu. Hlavu má natočenou z našeho pohledu vlevo, do míst, kde zbytek výjevu chybí. Dá se ovšem předpokládat, že zde byla figura Adama a pro velikost tohoto prostoru možná i strom poznání dobrého a zlého.

Nejdramatičtější scéna tohoto domu je uváděna jako Zápas Jáкова s andělem.¹⁹¹ **[31]** Jde o dva, do sebe propletené vousaté muže, zobrazené pouze v bederních rouškách. Jákob

¹⁸⁹ Österreichische Kunsttopografie 1907 (pozn. 67) 264sqq.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Klatovské pamětihodnosti 2003 (pozn. 183) 16.

zde tedy zápasí spíše se samotným Hospodinem, protože žádná z postav nemá andělská křídla. Muž vpravo má pravou ruku ve vzduchu směřující k nebi, levou pak drží spolubojovníka za bok. Pod touto rukou má svoji pravou ruku muž vlevo, levou pak druhému muži sahá na hlavu. Scéna by právě zde mohla mít význam zápasu mezi ctností a neřestí, jak již bylo zmíněno výše.

Předposlední postava je uváděna jako šašek.¹⁹² [32] Muž zobrazený ze tří čtvrtin má na hlavě čepici s rolničkami a jde tedy opět o blázna. Další rolnička je pak i na jeho oděvu. Pravou rukou točí nad hlavou patrně nějakým sáčkem. Levá ruka zasahuje do rámu okna, které bylo zřejmě přemístěno či nově vybouráno, a proto dlaň této ruky chybí. Nelze tedy určit, o jaké bláznovství se v tomto případě jednalo, protože scéna není úplná. Literární předlohu pro předlohu grafickou však můžeme opět spatřovat v satíře Sabastiana Branta.¹⁹³

I scéna za oknem byla poškozena a poslední figura je zde již zachována pouze ve fragmentech. [32] Zřejmě se však jednalo o figuru ženskou, která bývá označována jako Venuše, což ovšem pro fragmentárnost sgrafita nelze tvrdit s naprostou určitostí.¹⁹⁴ Pokud se ovšem podíváme do básnického díla Sebastiana Branta, nalezneme zde též báseň „Kdo s čím zachází...“, o jejímž obsahu svědčí i k ní vztahující se úvodní epigram: „Je bloud, jenž zvyk si na Venuši: ta spoutala mu tělo, duši, šalbou, klamem zle ho kruší.“¹⁹⁵ Jde tedy patrně opět o odkaz na neřest či hřích pramenící ze svodů Venuše. Tento příklad též ilustruje Brantův smysl pro antickou literaturu, jež chápal jako doplněk a obohacení křesťanských tradic a kultury.

Ač se to na první pohled nezdá, sgrafita klatovského domu čp. 70 tvoří ikonografický celek, jež svou stranou do ulice Plánické, která vede na hlavní klatovské náměstí, vypovídá o ctnostech a stranou směřující do ulice Krameriovy spíše o nutnosti vyhybat se neřestem. Přejít mezi oběma stranami pak tvoří postava mladíka na rohu, jež se kouká zpět směrem k bláznovské čapce, ale rukama sepjatýma v modlitbě již směřuje jakoby za roh na cestu ctností.

¹⁹² Klatovské pamětihodnosti 2003 (pozn. 183) 16.

¹⁹³ BRANT 2007 (pozn. 60).

¹⁹⁴ Klatovské pamětihodnosti 2003 (pozn. 183) 16.

¹⁹⁵ BRANT 2007 (pozn. 60) 33sqq.

Praha, dům U Minuty

Dalším příkladem ucelenější ikonografie je nám nyní staroměstský dům U Minuty. Zde máme jak alegorické postavy Ctností, tak i scény na ctnosti odkazující. Celý dům pak tvoří jakýsi možný moralizující celek. Věnujme se tedy především alegoriím.

Začněme nejprve sgrafity, které jsou na domě patrně nejstarší, vytvořenými ovšem nejdříve roku 1576. Obě vrstvy jsou od sebe na první pohled odlišné, přičemž druhá, vytvořená pravděpodobně do roku 1610, je, jak uvidíme později, nesmírně kvalitní. Jde o sgrafita třetího patra, kde jsou figury Ctností vyobrazeny pravděpodobně v souvislosti s portrétními medailony francouzských králů nad nimi. Na východní fasádě bylo původně figur patrně osm, ale jedna byla zazděna přidělaným oknem a další dvě též utrpěly patrně při nějaké přestavbě. Máme zde tedy pět celých figur, ale ani jejich stav není příliš uspokojivý. Začněme s jejich popisem zleva. Úplně vlevo na nároží je ještě velmi zajímavý sloupek zdobený figurálním motivem, ale od něj už se dostáváme k první postavě. Je to postava ve velmi dynamické drapérii a nad hlavou je opatřena nápisem „ITELIGENTIA“. [33] Jde tedy o personifikovanou inteligenci, která by svým pojetím mohla prokazovat možnou souvislost s typologií *Iconologie* Cesare Ripy. Jeho příručka o zavedených typech však vyšla v prvním vydání až roku 1593.¹⁹⁶ Jde zde tedy spíše o všeobecně používané schéma. Ženská figura je mírně natočena z našeho pohledu vpravo, s hlavou otočenou vlevo ke gestu, jímž třímá v ruce jakousi kouli na tyčce. Následující dvě postavy jsou poničené [34]. Z první lze vidět jen ženskou hlavu a nahoře zřejmě nějakého letícího ptáka a ze druhé je vidět jen část hlavy a malý kříž vedle ní. Pro srovnání se zavedenými typy zde stojí za zmínku, že u Ripy se s takto malým křížem vyskytuje postava Obedienza (Poslušnost). Ta u sebe pak mívá v této době často ještě velblouda, osla či mlýnský kámen.¹⁹⁷ V úvahu by pak ještě připadala samozřejmě Fides. Dále je zde možná sedící, zřejmě vládnoucí ženská postava, v ruce třímající žezlo či meč. Za ní se rozprostírají siluety nějakého města. O jakou postavu jde, zůstává, jako u většiny zde, otázkou. [35] Pak je tady sedící, něco píšící žena s velmi bohatou drapérií. [36] Nyní jsme u dodělávaného okna, kde je pouze zbytek ženské hlavy, nad níž se rozprostírá bohatá větev, na které mohl opět sedět nějaký pták. [37] A následuje velmi zajímavá, dynamicky pojatá postava, jejíž část je opět poškozena. [38] Postava je v jakémsi natočení, v jedné ruce třímala nejspíše nějakou ratolest, ve druhé pak něco velmi ztěžka rozeznatelného. Pokud by šlo o olivovou ratolest, mohlo by se jednat o Pax (Mír). Jinak postava vypadá, jakoby klečela a též její drapérie je velmi pozoruhodná. Za jejím pravým

¹⁹⁶ Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996, 72.

¹⁹⁷ HALL 1991 (pozn. 76) 368.

ramenem tvoří totiž její část půlkruh, který rozehrává nevyužitý prostor sgrafita v pozadí. O jakou postavu se doopravdy jedná, je bohužel dnes již složité rozeznat. Poslední figura v této řadě je na tom lépe. Je to sedící postava, která má v ruce klíč. [39] Dalo by se tedy předpokládat, že jde o personifikovanou věrnost a že v druhé ruce drží pečeť. Personifikovaná věrnost symbolizuje světskou stránku víry nebo důvěru existující mezi pánem a služebníkem. Často bývá též doprovázena psem, který je už od antiky symbolem věrnosti.¹⁹⁸ Zde by se pes u jejích nohou dal předpokládat, jak jí líže patu.

Z té samé doby zde pak máme tři postavy třetího patra na fasádě jižní. První z nich znázorněná ze tří čtvrtin má v jedné ruce váhy a v druhé nejspíše meč. [40] Jedná se patrně o Iustitii, která u postav francouzských králů zdůrazňuje jejich spravedlivost. Vedlejší figura je v brnění, mohlo by tak jít patrně o Fortitudo. [41] Postava poslední je pak jakýsi skrčenec připomínající mytického Atlase, zde se ale nemáme v jeho určení o co opřít. [42]

Mnohem jistěji určitelné postavy Ctností jsou pak figury z další fáze výzdoby tohoto domu umístěné na obou stranách nejnižší mezi okny prvního patra. Začněme tedy opět východní fasádou, a to figurou vlevo, hned vedle klasicistní sochy lva na nároží domu. Patrně i zde se jedná o Iustitii, jak určila již Jindrová.¹⁹⁹ [43] To že zde máme na jednom domě dvě její vyobrazení odkazuje na dvě fáze výzdoby domu a dokazuje též odlišný význam a styl obou vyobrazení, přičemž se první, jak již bylo řečeno, vztahuje k medailonům francouzských králů. Navíc je každá Iustitie vyobrazena na jiné světové straně fasády. Přičemž je nutné zmínit mnohem vyšší kvalitu této druhé, nepochybně mladší fáze sgrafitové výzdoby domu i její odlišnost, provzdušněnost celků i lehkost postav oproti robustním figurám patra třetího. Vraťme se ale k postavě Iustitie, jejíž vyobrazení patřilo často na veřejné budovy a všude tam, kde byl uplatňován zákon. Postava je k nám čelně s tělem mírně natočeným z našeho pohledu vpravo, s hlavou lehce nakloněnou vlevo, což značí jakési smířlivé gesto. Tenký meč, který drží v pravé ruce směřuje úhlopříčně k zemi. V ruce levé pak třímá velmi nahnuté váhy. Pravou nohou spočívá na kouli – Zemi neboli Kosmu.²⁰⁰ Společnicí, která má vliv na zmírnění spravedlnosti bývá Laskavost, vymačkávající ze svých prsou mléko, jak se o ní zmíníme ještě později.

Pokud se budeme držet úsudku, že všechny postavy v tomto pásu jsou alegorie ctností, pak bychom se mohli domnívat, že další postava zosobňuje spes případně sapientii. [44] Žena zobrazená z profilu drží v levé ruce knihu a pravou rukou se vztyčeným ukazovákem směřuje

¹⁹⁸ HALL 1991 (pozn. 76) 478.

¹⁹⁹ Jarmila JINDROVÁ: Sgrafita na pražské Minutě. Pražskou minulostí II. Praha 1958, 48.

²⁰⁰ Karolína ADAMOVÁ / Jiří ŠOUŠA: Spravedlnost v českém výtvarném umění. Praha 2004, 55.

vzhůru stejným směrem, kam se upírá její pohled a naklonění hlavy. Od ruky, ve které drží knihu, jí visí skoro až k zemi dva konce stuhy. Nechybí zde ani náznak zeleně, za zády postavy je poněkud zvláštní strom s palmovitými listy.

Dále je zde postava zobrazená zřepdu, mírně se usmívající, s pootevřenou pusou. Postava si drží prsy, z nichž tryská mléko. [45] U jejích nohou stojí klidný lev, který má v tlamě kroužek. Co nemá být na ženě vidět, zakrývá rostlina vyrůstající na pravém okraji celé scény. Jindrová postavu nejistě považovala za alegorii přírody (Natura).²⁰¹ Pokud však nahlédneme do *Iconologie* Cesare Ripy, narazíme na postavu ženy, která svým mlékem krmí divoce vypadající psy, je to Benignita (Dobrota, Milosrdenství či Laskavost).²⁰² Laskavost, která doprovází Spravedlnost, jak jsme již mohli vidět výše. Pokud by se totiž jednalo o Naturu, byla by postava doprovázena zřejmě ještě květinami, zeleninou a ostatními doklady o hojnosti země.²⁰³

Poslední dochovanou postavou tohoto pásu je, jak psala také Jindrová²⁰⁴, Caritas. [46] Zde je zobrazena zezadu jako postava držící v náruči jedno dítě, druhému láskyplným gestem ruky směřující na hlavičku a zřejmě se ještě starající o další. Jejich počet je nám již kvůli poškození utajen.

Patrně další alegorické postavy ctností můžeme nalézt též mezi okny prvního patra na jižní straně domu U Minuty. Zde jsou ale postavy téměř neidentifikovatelné a nemáme se ani o co opřít, literatura je k této řadě zcela němá a figury samy o sobě toho příliš nevyprávějí.

Vlevo je z velké části poškozená nakročená postava v brnění a přilbě. [47] Je zobrazena z profilu a směřuje k postavě uprostřed. Zdvihnutým ukazovákem své ruky míří na svoji helmu a u pasu jí visí meč. Mohli bychom se domnívat, že by mohlo jít o Fortitudo, ale lze tak soudit pouze podle jejího oblečení. Atributy zde nemáme, a proto je v tomto tvrzení nutná jistá zdrženlivost. Další figura, zobrazena zřepdu, je žena s rozevlátým šatem. [48] V levé ruce něco přidržuje u těla a rukou pravou jakoby něco rozhazovala. Její gesta jsou velmi klidná a mírná. Mohlo by případně jít o Misericordii, která bývá zobrazována, jak krmí hladové a napájí žíznivé.²⁰⁵ Podobný klid vyzařuje i třetí postava. Je to opět žena v rozevláté drapérii. [49] Je zobrazena z profilu a otočena směrem doprostřed. Levou rukou jakoby si přidržovala šat a v pravé drží nějaký předmět, možná květinu. V případě, že by měla v ruce

²⁰¹ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 48.

²⁰² RIPA 1603 (pozn. 99) 43sq.

²⁰³ HALL 1991 (pozn. 76) 378.

²⁰⁴ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 48.

²⁰⁵ BALEKA 1997 (pozn. 22) 62.

kalich, svítek či hořící svíci, mohlo by se jednat o Fides. Její přesné určení je však stejně tak obtížné jako u postavy předchozí.

Další sgrafita svými tématy též přispívají k domněnce, že celkový ikonografický program fasády domu U Minuty měl mít minimálně moralizující podtext, a proto se jim nyní též pozorněji věnujme. Vynecháme ovšem sgrafita třetího patra, na nichž jsou vyobrazeni, pro nás ničím nezajímaví, francouzští králové. Začneme tedy na východní straně.

O prvním pásu (nad okny druhého patra) se často mluví jako o boji Kentaurů s Lapithy. Při bližším ohledání však zjistíme, že je tento výklad sporný. **[50]** Zde bojují spíše jezdcí na koních a pěší. Jasněji poznatelného kentaura tu nalezneme pouze jednoho, a to skoro až na samém konci výjevu. Postavy se zdají být nahé. Úplně vlevo stojí dvě figury s jakýmsi velkým vějířem. Scéna by byla klidná, kdyby vedle nich neseděl bojovník na vzepjatém koni. Proti němu stojí zrcadlově další, který již bojuje s mužem za ním, ale mezi dvěma koňmi stojí ještě naprosto klidná postava v klobouku, která kráčí po bojišti vcelku nezáučeně. Postupujeme-li vpravo, tak jsou zde další lidské figury a koně. Muži bojují krátkými, na konci rozšířenými meči a brání se kruhovými štíty. Jde tedy spíše o bojovníky, než o svatebčany. Následující kus scény chybí, ale pak pokračují postavy další. Tentokrát má jedna z nich toulec a šípy. Zajímavé je také tělo ležící na zemi pod vzpínajícím se koněm, které je pojmuto jako perspektivní zkratka. Následují pak další dva muži na koních a opět část, která byla zřejmě zničena. Uzavírá to scéna bojovníků, kde právě můžeme možná identifikovat rysy kentaura. Konec tohoto dlouhého pásového výjevu je opět ztracen. Celé vyobrazení nad okny druhého patra je pak propleteno stužkami. Svým pojetím bojujících postav a zobrazením koní může scéna poukazovat na grafiky Hanse Sebaldy Behama, ale pouze jako na inspiraci. Vyobrazení vzpínajícího se koně ve skupině bojovníků úplně vpravo **[51]** velmi připomíná koně z Behamovy grafiky Achilles a Hektor. **[52]** Zůstává však otázkou, zda mohlo jít o přímou nápodobu. Bojové scény tohoto typu též v mnohém připomínají antické řecké vázy.²⁰⁶ Mimoto je spojení figury koně a figury člověka bojovníka také známé ze skulpturálních štítů řeckých chrámů.²⁰⁷

Mezi okny druhého patra jsou pak postavy zřetelně monumentálnější. Zleva je to Adam s Evou. **[53]** Na sgrafitu je zobrazen jak první lidský pár tak i strom poznání dobrého a zlého. Adam drží v ruce ještě jeho plod, ale oba už se zakrývají fíkovými listy, stydící se za svou nahotu. Výrazy jejich tváří jsou jakoby plné strachu a bázně. Strach prozrazuje i Evino gesto ruky, kterou se chytá Adama. Vpravo dole u Eviných nohou je zobrazen srnec či jelen,

²⁰⁶ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 65.

²⁰⁷ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 46.

který svým klidným položením celou scénu poněkud odlehčuje, ale tím, že se otáčí jakoby na druhou stranu, už ukazuje své pohrdání. Jindrová se zmínila, že zobrazení srnce je německý prvek. Lesní zvěř se objevuje v německé grafice spolu s Adamem a Evou na dřevorytovém listě Hanse Holbeina ml. a stejně tak i u Lucase Cranacha.²⁰⁸

Následuje scéna, jejíž postavy byly původně vykládány jako Kain a Ábel. Jindrová ale tvrdila, že jde o Herkula zabíjejícího Kaka.²⁰⁹ [54] Kain a Ábel by se sem chronologicky jistě více hodili. Zobrazovaná postava, jež by měla představovat Kaina, drží v ruce zbraň.

V případě příběhu Herkula zabíjejícího Kaka, by na Minutě šlo o poslední „obrovo“ obranné gesto a Herkula napřahujícího se k poslední ráně. Je však trošku nezdůrazněné postavení Kaka jako obra (což by svědčilo ve prospěch příběhu Kaina a Ábela), a přestože by mělo jít o scénu velmi dramatickou, nijak se divákovi neznajícímu celý příběh takto jevit nebude. Symbolicky znázorněná je zde i velikost Herkulova kyje, pokud se ovšem vůbec jedná o kyj. Tvar zbraně, kterou drží postava vlevo totiž připomíná oslí čelist. S ní, jak již bylo zmíněno, bývá nezdůrazněná zobrazován v ruce právě Kain (např. Starý ungeltský dům Granovských z Granova, Praha). Za pozornost také stojí oblečení obou znázorněných postav. Stojící postava s kyjem má na sobě volný oděv a na hlavě vavřínový věnec, což zřejmě poukazuje na její vítězství v tomto boji. Postava na zemi je oblečena ve stylu římských vojáků. To ovšem také příliš smyslu nedává. Bohužel není dost dobře patrné, na čem postava na zemi sedí. Pokud by to ale byl doopravdy nějaký dobytek, jak by bylo možné se domnívat, nebylo by téma této scény o nic méně sporné vzhledem k tomu, že dobytek patří jak do příběhu Kaina a Ábela, tak do příběhu Herkulova.

O ikonografii další scény se již literatura nezmiňuje. Stojí zde postava opět oblečena jako římský voják, tentokrát i s přilbicí a svou pravou rukou sahající zřejmě do ohně. [55] To, že má postava římskou přilbu by mohlo značit jakousi malířovu zapomnětlivost, pravděpodobně zde totiž jde o postavu legendárního římského hrdiny Mucia Scaevoly.

Čtvrtá scéna mezi okny druhého patra je opět hádankou. Jde o postavu zřejmě nahého muže a oblečené ženy, jedoucích spolu na jednom koni. [56] Muž se na ženu otáčí a ona se dívá do země s rukama (možná zavázanýma) za zády. Nečitelné je to dnes nejspíše i z toho důvodu, že právě zde část sgrafita musela ustoupit přestavbě oken. Mohli bychom se ovšem domnívat, že jde o další scénu z antické mytologie, a to Únos Sabineek. Tento námět by nám sem zapadal i z toho důvodu, že scéna zřejmě pokračovala dále. Co ovšem následovalo, je nejasné.

²⁰⁸ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 54.

²⁰⁹ Ibidem 48.

Zásahem při přestavbě oken utrpělo právě sgrafito poslední v této řadě, ze kterého se nám sice zachoval opravdu jen nepatrný zlomek, ale ten opět odkazuje na další koňskou oháňku. [57] To tedy poukazuje na možnou návaznost a spojitost se scénou předchozí. Pokud byli původně jezdci pouze dva, připadal by v úvahu též Únos dcer Leukipových.

Nad okny prvního patra je opět v pásu scéna, která se ovšem od scény nad okny druhého patra liší svým relativním klidem a jistou staticností. Žádnou bojovnost, propletená těla ani dynamické stužky zde nenalezneme. [58] Jindrová se domnívala, že jde o starozákonní scénu svržení Josefa do studně.²¹⁰ Dalo by se předpokládat, že jde o tento výjev, ale i zde je číst velmi složité, protože některé části jsou již ztraceny. Hned nalevo je zřetelný strom, ale postavu vedle něj už můžeme odušit pouze z nakročných nohou. Vedle však již vidíme hlavu koně, poté dva stromy a mezi nimi jezdce na velbloudu. To by tedy mohlo být znázornění muže, který záhy koupí Josefa do egyptského otroctví. Dále vidíme opět koně, kterého drží muž a ten též uchopuje na druhé straně nějakou postavu. Zde se však obrysy opět vytrácejí až se dostáváme zřejmě ke scéně Josefova prodeje. Je tu hlouček mužů a někteří opravdu vypadají, jako by něco platili. Vidět je zde i roucho, které by se nám do tohoto příběhu velmi hodilo a spíše než házení Josefa do studně nám pak z toho všeho vychází vytahování Josefa ven a jeho prodej do otroctví. Navazující scéna pak ukazuje muže na trůně s jasným gestem ruky. Mohl by to být již Faraón. Muž je sice otočen jakoby k mužům u studny, ale strom oddělující tyto dvě scény by snad mohl značit jistý posun v ději příběhu. Za ním bohužel opět podstatná část omítky chybí, ale je zde patrná řada postav někam putujících. Pokud je výklad o zobrazení starozákonního Josefa zde správný, dalo by se předpokládat, že měla navazovat scéna shledání bratrů a Josefa v Egyptě.

Nyní se přesuneme na jižní část domu a začneme opět od výjevu nad okny druhého patra. Stejně jako tomu bylo v tomto pásu na straně východní, i zde jde o scénu dynamickou, kde postavy v pohybu doprovází změť stužek. [59] Jindrová se zmínila o Bakchovu průvodu.²¹¹ Na obou okrajových stranách je scéna uzavřena architektonickými prvky, a to sloupky, z nichž sloupek na nároží, tedy vpravo, nese dokonce rostlinný ornament. Jinak jde pouze o postavy. Zleva je to zřejmě satyr, postava s kozlíma nohama, v jedné ruce držící štít a druhou rukou mávající nad hlavou věncem, ze kterého vlají stužky. Postava se otáčí za sebe do centra dění, stejně jako kentaur, který jde za ní. Ten drží v ruce hudební nástroj, připomínající dnešní trubku. Za ním už jde další kentaur, táhnoucí Bakchův vůz, opět s hudebním nástrojem v ruce, který poukazuje na dnešní housle či kytaru. Na zdobeném

²¹⁰ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 47.

²¹¹ Ibidem 46.

alegorickém voze pak sedí dvě postavy. Postava vpředu jakoby kočíruje kentaura, otáčí se ovšem na Bakcha a u své hlavy třímá erb. Co na něm bylo je bohužel již nečitelné. Postava Bakcha sedí celkem klidně, v ruce drží hůl a hlavu má zdobenou. Za sebou má na voze dokonce opěrku, od které se ovšem odklání. Vůz tlačí zezadu vši silou lidská postava, oblečená, zdá se, do vojenského. A tu pozoruje s naprostým klidem figura poslední. (Mezi nimi roste docela vysoká rostlina.) Drapérie poslední postavy, pokud to tedy drapérie je, je silně rozevlátá. Ona pak ještě v ruce drží zřejmě nějaký vějíř na holi, či lucernu. Takto popsaný průvod se zdá komparzně velmi chudý, ale svou rozlohou, dynamičností a doprovodem stužek, působí dosti plně. Bakchův vůz nám ve své výzdobě může připomínat triumfální vozy, jak je zobrazoval ve svých grafikách Virgil Solis.

Dostáváme se ke třem výjevům mezi okny druhého patra, které jsou také značně poškozeny. Hned první je identifikovat téměř nemožné, levá část výjevu totiž chybí. Je zde postava ženy sedící nejspíše pod stromem, podpírající si bradu v zamyšlení a přitom hledící někam do dále, či na to, co se odehrávalo v místech, která jsou již nečitelná. [60] Žena má obnažená prsa, ale dále ji zakrývá drapérie. U výkladu tohoto výjevu nemáme bohužel žádné opěrné body. Bylo by tedy nutné hledat v tomto obraze takovou scénu, která by se tematicky hodila ke dvěma následujícím, i to je ovšem složité.

Další postava je také sporná. Jde o vousatého muže, který sepíná své ruce v modlitbě a hledí vzhůru. [61] Jeho nohy jsou však něčím zahaleny. V pozadí je vidět zřejmě město. Otázka je, co a proč zahaluje mužovy nohy. Pokud bychom vzali v úvahu, že třetí scénou je Marnotratný syn s vepří, mohl by toto být kající se marnotratný syn. To by ovšem navazovalo tak nějak podivně a nepřilíh chronologicky. Další kající se postavou, která by nám sem zapadala, by tedy mohl být prorok Jonáš. Zde by se zdál být zachycen právě v okamžiku, kdy jej vyvrhuje velká ryba. Zda se zde doopravdy jedná o tuto scénu, zůstává však stále otázkou.

Jak již bylo naznačeno, o tématu scény následující nemůže být pochyb. Máme zde figuru vousatého muže stojícího pod stromem, hledícího vzhůru a opírajícího se o hůl. [62] Vedle něho se pod dalším menším stromem pasou asi čtyři vepři. Jde o postavu kajícího se marnotratného syna. O tom, že jde právě o toto téma, nás přesvědčuje Novotný, který našel pro toto vyobrazení také grafickou předlohu: „Scéna tato jen volně napodobuje rytinu H. S. Behama. S rytinou kryje se v celkovém svém postoji postava marnotratného syna, za to v detailu vidíme dosti rozdílné znaky. Je-li u Behama postava zavalitější, pozorujeme na sgrafitu, že v proporcích je tělo štíhlejší a opření i postoj lehčí. Také ze skupiny vepřů, které spatřujeme na rytině, nalezneme na sgrafitu pouze dva přední, kteří jsou narýsovaní na zvedající se půdě a to tak aby jejich silhueta mohla jasně vyniknouti proti černému pozadí.

Zcela samostatným přídavkem sgrafitáře byl pak stromek za oněmi vepři.²¹² [63] Novotný pak ještě vícekrát zdůraznil, že jde o volnější zacházení s předlohou, a že sgrafitář využil i svého vkusu a školení. Změnu proporcí, sklon k manýrismu i přidaný strom pak odůvodnil italským původem sgrafitáře.²¹³

Dostáváme se k pásu nad okny prvního patra, který zdobí pozoruhodná scéna. [64] Ta je vprostřed přerušena dvěma stromy, mezi nimiž je erb zdoben korunou, nesoucí v sobě pravděpodobně orlici. Toto dost razantní oddělení obou scén pak zřejmě přispělo k názoru, že se jedná o dvě scény zcela odlišné. Jindrová zmínila možnost, že spolu scény souvisejí, ale odpověď na to jak, se pak nalézá v knize, která se domem U Minuty prvořadě vůbec nezabývá, takže tento názor má jistě své předchůdce. Jde tedy o střelbu na mrtvého královského otce.²¹⁴ Čitelnost je zde místy opět poněkud narušena (třeba hned úplně vlevo), ale přece jen lze rozeznat vousatého muže s korunou, tedy krále, který je přivázán ke stromu a z jehož prsou již trčí dva šípy. Vedle něho při postupu doprava vidíme umrlčí máry, jak je popsala Jindrová²¹⁵, přes které je přehozena rouška či obvaz. Na scéně vpravo jsou pak čtyři další postavy. Ty jsou dnes již hůře čitelné a rozeznatelné. Ke zjištění toho, která postava koho představuje, stejně jako k potvrzení tohoto tématu, nám dopomůže předloha. Je téměř jisté, že byla pro toto sgrafito použita mědirytina Virgila Solise. [65] Vyobrazení ve sgrafitu je s ní totiž téměř totožné. Chybí zde jen moment rozdělení obou scén, které bylo nepochybně inovací a zde, kvůli vloženému erb, i nutností sgrafitáře. Postavy lze tak díky předloze velmi snadno určit. Postava vpředu má v ruce luk, v grafice i šíp, a ke střelbě se teprve chystá. Za ní je postava sedící jako jediná na koni, dalo by se tedy odvodit, že pokud je mezi nimi soudce, mohla by to být právě tato figura. Tomu napovídá i její natočení k postavě další, která před ní klečí. Této postavě ve sgrafitu chybí hlava, v mědirytině je ovšem jasně čitelná figura nešťastného syna, který se zdráhá na otce vystřelit. Ve sgrafitu se pak o jeho záda ještě opírá druhý luk tohoto výjevu, který v grafice již patrný není. Je otázka, zda nepatří postavě poslední, která vedle něj stojí s jakýmsi klidem a kouká spíše do dálky. V rytině je touto postavou voják, který scénu pouze doprovází, či plní roli druhého soudce. Celkově lze říci, že sgrafitář převzal celou kompozici, kterou ovšem předělil na dvě části, postavy udělal protáhlejší, se zjednodušenými oděvy a vykreslil v rámci techniky sgrafita. V posudku ovšem nelze hledat objektivitu, vzhledem k již zmíněnému poškození sgrafita.

²¹² NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 55.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ MUCHKA 2001 (pozn. 10) 94.

²¹⁵ JINDROVÁ 1958 (pozn. 199) 47.

Nyní si zkusme shrnout ikonografický význam všech výjevů na sgrafitech domu U Minuty – nejprve tedy těch zobrazených ve čtyřech spodních pásech jižního i východního patra. Máme zde několik scén ze Starého zákona – Adam a Eva, možná Kain a Ábel, příběh Josefa Egyptského a příběh o Jonášovi. Z Nového zákona je zde pak pouze scéna Marnotratného syna. Dále jsou tu výjevy z antické mytologie a legendické historie – málo pravděpodobný Boj Kentaurů s Lapithy, patrně Herkules zabíjející Kaka, Mucius Scaevola, Únos Sabine a Bakchův triumfální průvod. Zbývá ještě Střelba na mrtvého krále ze sbírky *Gesta Romanorum* a také nezařaditelná scéna nahých bojovníků. Poslední skupinu tvoří alegorické postavy Ctností. Z jejich vyobrazení je nutné právě vycházet. Většina zobrazených scén nás totiž též zpravuje o určitých ctnostech. Scéna Adama a Evy nám do toho trochu nezapadá, jedině snad, že by příběh poukazoval na *iustitii*. U scény Kaina a Ábela by to bylo opět složité, ale pokud by šlo o zobrazení Herkula zabíjejícího Kaka, mohlo by jít o *fortitudo* zosobněnou právě v Herkulovi. Mucius Scaevola by pak byl představitelem stálosti či *patientie* (trpělivosti). V únosu Sabine připadá v úvahu opět pouze *fortitudo*. Jiné je to u postavy Josefa Egyptského, ten by mohl odkazovat svým příběhem s Putifarovou manželkou na *castitas* (cudnost či čistotu), svým výkladem snů na *humilitas* (lidskost či vzdělanost) a svým odpuštěním na *benignitas* (dobrotu) a *caritas*. Do tohoto výčtu by zapadala i postava proroka Jonáše, jehož napravení a kajícnost v břiše velké ryby ukazují jeho *fides* a *humilitas*. Marnotratný syn též prokázal svou nápravu a pokoru (*humilitas*). Tento příběh by také mohl odkazovat na *misericordii* jeho otce. Střelení do mrtvého krále pak poukazuje na *iustitii*. Je to patrné už proto, že, jak již bylo zmíněno výše, je to příběh velmi podobný soudu spravedlivého biblického krále Šalamouna.

Některé scény na Minutě též mohou připomínat neřesti. Pokud jde o Adama a Evu mohlo by jít např. o *stultitii* (pošetilost) či *insipentii* (nerozumnost). Pokud by jsme zde měli zobrazení Kaina a Ábela, byl by to jistě odkaz na další neřesti a to *invidii* (závist), *iru* (hněv) nebo *intolerantii* (nesnášenlivost). O všechny tyto tři neřesti by pak mohlo jít i v příběhu Josefových bratří. *Ira* spolu se *stultitii* či *insipentii* (nerozumností) by vyplývaly i z příběhu o Jonášovi. A posledními zmíněnými neřestmi, které vycházejí z příběhu o marnotratném synu, by byly *luxuria* (rozmařilost, bujnost či necudnost) a samozřejmě *vanitas* (marnivost).

Výklady tohoto souboru sgrafitů tedy mohou být různé. A dá se také předpokládat, že původní rozvržení a vyobrazení nebyla náhodná, jak by se nám z počátku mohlo zdát, ale byla vzájemně propojena. To, že jsou zde vůbec vyobrazeny Ctnosti a zřejmě též i náznaky odkazující na neřesti, potvrzuje to, že dům byl na významném místě, tedy lidem stále na očích a měl jim tak připomínat příběhy, ze kterých se měli poučit.

O něco jednodušší je to se třetím patrem, tam se zřejmě alegorické postavy Ctností vztahují k vyobrazeným francouzským panovníkům, poukazující tak na jejich dobré skutky během vlády.

Na závěr je nutné podotknout, že ikonografie sgrafít domu U Minuty zůstává otevřenou otázkou. Výše jsou zmíněny pouze pokusy rozvinout různé možnosti a varianty, ale jde vesměs o dohady a je jisté, že názory na některé scény mohou být zcela odlišné. Toto je tedy celé ikonografické vybavení domu U Minuty s mnoha nevyřešenými otázkami.

Praha, dům U Zlatého rohu (Pecoldovský)

Dům U Zlatého rohu nelze pominout ani vzhledem k jeho nepřímé souvislosti s domem U Minuty. Je vysoce pravděpodobné, že byl tento dům též pokryt sgrafitovou výzdobou, nejspíše na konci 16. století, maximálně však do roku 1622.²¹⁶ Přibližně však spíše ve stejné době jako jeho sousední dům U Minuty. Na domu U Zlatého rohu se však sgrafita dochovala pouze fragmentárně. Ukážeme si tak jen čtyři celé postavy, všechny zobrazené na západní fasádě tohoto domu, přičemž jedna je už na domě vedlejším.

S jistotou lze z těchto postav identifikovat pouze postavu Iustitie. [66] Je to postava mezi okny prvního patra. Značně poškozená ženská figura je zobrazena zepředu, s obličejem z profilu. V levé ruce drží váhy, z nichž, z důvodu až pozdějšího vybourání oken, můžeme vidět už pouze jednu miskou. Následovaly zřejmě nějaké dnes již nerozeznatelné scény v místech dnešního okna. Za nimi je pak ještě jedna postava, která už je ale téměř neidentifikovatelná. Nelze však vyloučit, že se též jednalo o alegorii některé ze ctností. [67] Další ve fragmentech zachovaná sgrafitová výzdoba je pak nad tím, mezi okny patra druhého. Zde je postava, která nám může připomínat Herkula, což je asi nejpravděpodobnější interpretace. [68] Muž je zobrazen zepředu, nohy má natočené z našeho pohledu vpravo a hlavu vlevo. Stojí na předmětu, který svým tvarem připomíná přilbici nebo zemskou sféru. V ruce třímá kyj a za ním stojí docela malý lev. Muž má zakrytá bedra a přes pravé rameno zřejmě přehozený plášť, přičemž je drapérie šatu bohatá na záhyby. Jako poslední zde ještě zařadím figuru zobrazenou již na domě sousedním. [69] Fragменты sgrafít jsou však přímo u sebe a z toho mála, co se zde zachovalo to dnes působí, jako by to ani nebyly dva domy. Jde o ozbrojenou figuru v přilbě zobrazenou zepředu, s hlavou natočenou z našeho pohledu vlevo. V levé ruce třímala postava zřejmě meč, jehož fragment lze na sgrafitu i dnes sledovat.

²¹⁶ Umělecké památky Prahy 1996 (pozn. 13) 150sq.

Končetiny však dnes již postava postrádá, pro poškození jí totiž chybí od kolen i nohy. Zda byla i na tomto místě vyobrazena Ctnost, v tomto případě Fortitudo, nelze však potvrdit ani vyloučit.

S neurčitostí by do této kapitoly šly zařadit i jiné postavy a nelze ani vyloučit, že pokud dnes nemáme žádný příklad personifikovaných neřestí ve sgrafitové výzdobě exteriéru, že opravdu žádný takový neexistoval či neexistuje. Je ovšem vcelku nelogické, proč by si majitel také vůbec měl dávat malovat na fasádu domu Neřesti a z tohoto předpokladu je nutné vycházet. Některé postavy na sgrafitových fasádách jsou dnes již stěží určitelné např. z důvodu poškození. Postavy také někdy mohly být určitým způsobem koncipovány, aniž by při sobě měly atributy. Je proto možné je stále hledat a nacházet. Ženské postavy bez určení, můžeme vidět např. na atice zámku v Litomyšli, kde se vyskytuje např. žena s pávem a jiné. Jistá určení by ale byla v tomto případě příliš ukvapená zvláště s přihlédnutím k tomu, že zde probíhaly rozsáhlé úpravy sgrafit restaurátory. S určitostí lze tak postavy vždy rozpoznat pouze až s pomocí odhalení jejich grafických předloh.

5.2 Biblické, mytologické a jiné výjevy s odkazem na některé ctnosti či neřesti

Jak již bylo několikrát řečeno, o ctnostech a neřestech nevypovídaly pouze jejich alegorie samotné, ale zvláště scény biblické a mytologické k nim odkazující. Ty se pak ve sgrafitové výzdobě vyskytovaly také mnohem častěji. Proto se je nyní pokusím popsat, jak se objevují na jednotlivých objektech a shrnout tak i jejich jednotlivý program. Architektura je řazena pokud možno chronologicky stejně jako v kapitole předchozí.

Slavonice, dům čp. 90

Začněme tedy nejstarším příkladem sgrafitové výzdoby na fasádě domu dochované u nás, a to ve městě na sgrafita velmi bohatém, tedy ve Slavonicích. Jak již bylo uvedeno v úvodu, je výzdoba tohoto domu datována rokem 1547. Kromě starozákonních témat je zde ve sgrafitu vyveden též soukenický znak a písmena „P. P.“.²¹⁷ Scény, které zde uvidíme mohou bez pochyby nést i moralizující obsah.

S popisem tedy začněme shora, na obloučkové atice. Zde můžeme kromě ornamentálního sgrafita vidět scénu Kaina a Ábela, o které se literatura zmiňuje, že je

²¹⁷ Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 355.

vyvedena podle kompozice monogramisty MS (Melchiora Schwarzenberga?), který svými dřevorezy ilustroval Lutherovu Wartburskou bibli, vydanou ve Wittenbergu roku 1534.²¹⁸

[70] Předlohu se ovšem nepodařilo dohledat, a proto si popíšeme tuto scénu pouze ve sgrafitu. Vlevo můžeme patrně vidět samotnou bratrovraždu. Sgrafíto je však v těchto místech mírně poškozeno. Je ovšem jisté, že dále následuje poněkud nechronologicky oběť obou bratří. Uprostřed této pásové scény, tedy hned po vraždě, můžeme vidět obětujícího Ábela klečícího u oltáře s rukama sepjatýma v modlitbě. Následuje ještě obětující Kain, který má jednu ruku jakoby za sebou a na rozdíl od bratra pokleká jen na jedno koleno. Zřetelné jsou též jejich oběti na oltářích, přičemž kouř z oběti Ábelovy stoupá, na rozdíl od oběti Kainovy, vzhůru k nebesům.

Dále zde máme pod obloučkovou římsou vyobrazení deseti postav zastupujících deset věků našeho života, tedy člověka v jednotlivých postavičkách od 10 do 100 let.

V podokenním vlysu jsou pak scény ze života Samsonova, o kterých Krčálová zmiňuje, že by měly být opět zhotoveny podle monogramisty MS.²¹⁹ Začneme zleva. Zde je znázorněn Samson přemáhající lva. **[71]** Scéna je zasazena do jakéhosi architektonického rámování a působí tedy určitou prostorovou hloubkou. V popředí můžeme vidět vpravo Samsona, který drží lvovi vlevo otevřenou tlamu. Typ tohoto zobrazení byl v renesanci velmi oblíbený, a to především v grafice. Kompozice se tak stále opakovala jak v grafice, tak i ve sgrafitu. Můžeme to sledovat jak v díle Cranachově, Dürerově, tak také v grafikách Virgila Solise. Ten ovšem toto téma ztvárnil až v roce 1558, takže ho v tomto případě nelze jako předlohu připomínat. Přesto však jeho zobrazení Samsona zmíníme ještě níže v souvislosti se sgrafity Martinického paláce v Praze. Zde, ve sgrafitu slavonickém, se Samson, znázorněný zpředu, dívá vpravo, jakoby použití síly proti lvu probíhalo jen tak mimochodem. Lev skučící očividně bolestí má prohnutý hřbet, přičemž jeho hlava je téměř na zemi. V pozadí za tím vším je zhruba uprostřed rámu obrazu strom, kompozičně doplňující celou scénu.

Příběhy jsou, na rozdíl od vyprávění o Kainovi a Ábelovi, řazeny podle chronologického sledu. Dále zde tedy máme hned tři scény zasazené do jednoho rámu. **[72]** První scénou je zde pobití Pelištejců oslí čelistí. Samson stojí ve změti Pelištejců obrácen zády k nám a s hlavou z profilu. Pravou ruku, v níž třímá oslí čelist, má napřaženou k úderu. Levou rukou pak přidržuje jednoho z Pelištejců. Pod ním je zobrazen ještě jeden, již zmožen. Třetí Pelištejec, s dýkou v ruce, pak leží na zemi od Samsona vpravo. V krajině následují dva stromy a dále scéna Samsonova občerstvení pramenem vytrysknutým ze skály. Pod tryskající

²¹⁸ Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 355.

²¹⁹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 64.

vodou ovšem leží čelist. Sgrafito nelze zcela přesně číst, ale je možné, že právě zde šlo o interpretaci vytrysknutí vody přímo z kosti. Samson je znázorněn z profilu, v pokleku, oběma rukama chytající právě vytrysklou vodu. Nechybí zde ale ani zobrazení oné skály, která odděluje tuto scénu od následující figury Samsona, nesoucího městskou bránu. Samson je zobrazen opět z profilu, s městskou bránou na levém rameni. Jak ještě později uvidíme, výjev je velmi podobný vyobrazení na Martinickém paláci, jen se zrcadlovým obrácením. Je zde tak možné hledat shodnou grafickou předlohu.

Následuje ještě poslední, již oddělená scéna Samsona a Dalily. [73] Ti jsou znázorněni vpravo celé scény. Samson leží Dalile hlavou na klíně (sgrafito je v těchto místech poněkud nečitelné) a sama Dalila, držící v ruce nůžky, mu stříhá jeho vlasy. Za ní je zobrazen ozbrojený Pelištejec se zbraní v ruce, za ním další, již s připravenými provazy a za ním je jich ještě několik.

Pod tím jsou mezi sedmi dvojitými žulovými krakorci v ilusivních nikách znázorněny samostatné starozákonné postavy. [74] Zleva jsou to: Sára, Job, Aron, Jákob, Jozue a Saul.²²⁰ Přičemž Jákob je zde opět znázorněn v zápase s andělem. [75]

Celkově tak tematika tohoto domu většinou svých starozákonních scén odkazuje na nutnost ctností k dosažení dobrých mravů a zakládá tím jakousi tradici moralizujících sgrafitových fasád renesančních domů.

Slavonice, dům čp. 86

Figurální sgrafita na tomto domě, datovaná letopočtem 1548, jsou dnes značně poškozena. Jde o malé výjevy v lunetách vždy od sebe architektonicky oddělené a umístěné v prvním patře na štítě. Tématem byly starozákonné výjevy: Bůh Stvořitel světa, Stvoření Adama, Stvoření Evy (jež podle Krčálové čerpá z biblické ilustrace monogramisty HB z roku 1546)²²¹, Vyhnání z ráje, Kain a Ábel, Holubice s mírovou ratolestí v zobáku po potopě světa, Oběť Abrahamova a Noe děkuje za záchranu. [76, 77] Pod okny prvního patra je ještě zobrazen Anděl vyvádějící Lota a jeho dcery ze Sodomy [78], Josef a Putifarka [79] a Návrat malého Tobiáše s archandělem Rafelem popsany v biblické deuterokanonické knize Tóbit. [80]. Než o ikonograficky mravoličnou snahu, se zde jedná spíše o vylíčení starozákonních příběhů. I ty samy nesou pochopitelně, jak již bylo několikrát zmiňováno, toto poučení. Nejsou však vybírány pouze kvůli tomu, ale spíše ve sledu za sebou. Zobrazené příběhy se však samozřejmě i zde dají mravokárně vyložit a chápat.

²²⁰ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 42.

²²¹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 63.

Ve Slavonicích byla vyobrazení po sobě jdoucích scén ze Starého zákona velmi oblíbená. Mohli bychom je sledovat také na domech čp. 107 a 108, kde jdou striktně za sebou, a jsou navíc doplněna přímými citáty z bible. Jejich ikonografický program tak ale není pro tuto práci ničím příliš zajímavý. Na rozdíl od nich jsou však výše zmíněné scény domu čp. 86 doplněny ještě dalšími, blížeji méně identifikovatelnými polofigurami, z nichž je tu např. kromě pištce opět znázorněna Lukrécie.²²² [81] Právě její postava zde mravoličná poučení ze scén Starého zákona jako zosobněná Ctnost ještě zdůrazňuje.

Telč, dům čp. 61

Tento dům je datován ve sgrafitu rokem 1555, kdy byl majitelem domu zámožný pekař Michal, který býval řadu let konšelem a purkmistrem. Jeho dcera Kateřina byla provdána za německého purkrabího Kašpara Ondráčka, který sloužil v Telči na zámku u Zachariáše z Hradce. Ten povolal roku 1553 do Telče italské mistry a započal se stavbami zámku, které trvaly až do roku 1580. Přáním Zachariáše z Hradce bylo, aby nejen zámek, ale i celé město Telč, a to zejména náměstí, vyniklo uměleckou výzdobou, úpravou a výstavností. Tak působil na telečské měšťany, především na ty zámožnější, aby daly své domy přestavět či opravit. Proto je také náměstí v Telči přestavěno právě v době renesance. Purkrabí tak pravděpodobně ovlivnil i svého tchána, který dal dům přestavět a vyzdobit sgrafity nejspíše právě přímo Italy působícími na zámku.²²³

Na obloučkovém štítě, který je též bohatý v jeho ornamentálním, sgrafitem zdobeném architektonickém členění, jsou vyobrazeny polofigury ozbrojených starozákonních bojovníků. [82] Jsou to shora faraón, Adoniáš, Ason, David, Saul, Serach, Sanacheribus, Nebochodnosor, Holofernes a Antiochos. Postavy mají mohutné kníry, helmy s pérovými chocholy nebo křídly, čapky či koruny, řasnaté pláště a ohromné zbraně, jak je známe z rytin Albrechta Dürera a jeho současníků. V literatuře pak bývá zmiňováno, že postavy připomínají zejména dřevořezy z díla „Wiesskunig“, ve kterém byl jedním z hlavních ilustrátorů Hans Burgmair.²²⁴ Tuto předlohu se však nepodařilo dohledat.

Je otázkou, zda tyto, některé ctnostné, jiné spíše neřestné postavy nesly nějaký moralizující podtext. Ale zdá se spíše pravděpodobnější, že šlo o řadové vyobrazení starozákonních bojovníků jako takových, bez žádného nápravného záměru.

²²² Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 354sq.

²²³ RAMPULA 1999 (pozn. 171) 292.

²²⁴ MUCHKA 2001 (pozn. 10) 134.

Slavonice, dům čp. 85

Z roku 1559 máme další sgrafitovaný štít ve Slavonicích. Nahoře na obloučkových štítech jsou patrné dvě ozbrojené postavy. Nad okny prvního patra opět polofigury postav starozákonních provedené podobně jako předešlé figury v Telči s tím rozdílem, že nejsou od sebe nijak odděleny, ale znázorněny za sebou v dlouhém pásu. Mezi okny prvního patra jsou v nikách ještě dva výjevy. [83] Pod okny jsou dále vyobrazena planetární božstva podle Virgila Solise.²²⁵ Postavy jsou popsány nápisy: VENNVVS [84, 85], IVPITER [84, 86], MARS [87, 88], LUNA [89, 90], SOL [91, 92], SATVRNVVS [93, 94], MERCVRIVUS [95, 96]. Jde o Solisův cyklus sedmi planet zobrazených s dětmi planet, které jsou vždy pod samotnými postavami bohů. Do sgrafita byly přejaty vždy celé výjevy bez výraznějších rozdílů. Sgrafitář naopak prokázal svou invenci spojením těchto sedmi grafik v jeden celistvý celek. Některé předlohy propojil úplně, jako např. zobrazení Jupitera a Venuše, Saturnův obraz zas pro své potřeby stranově obrátil. Pozorováním práce s předlohou lze určit, že šlo o velmi kvalitního sgrafitáře.

Pro naši tematiku se na první pohled zdají být ve výzdobě tohoto domu významnější figury biblické, které mají ale i zde, stejně jako v Telči, moralizující charakter pouze minimální. Planetární božstva sama o sobě nic moralizujícího nenaznačují. Je ovšem nutné zmínit, že personifikované planety (jímž se v Zápří 16. století světovala ochrana obydlí) se např. na zámeckých fasádách (Český Krumlov, Nové Město nad Metují) objevují hned vedle personifikovaných ctností. Takto pospolu přitom bývaly už ve středověku v rozsáhlých cyklech spásy, což pravděpodobně vyšlo z raně křesťanského znázornění představy měsíců, o kterém už byla zmínka výše. Když došlo v 15. století k rozkvětu astrologie, byla vypracována celá nauka, podle níž planety ovlivňují povahu, charakter, osud i činy člověka. Jednalo se především o spisy florentských novoplatoniků (např. Marcilio Ficino, *De Vita Triplici*). Proto také zde zasahují prostřednictvím fasády planetární božstva do života prostých občanů, a to především do života mravního.²²⁶

Prachatice, Literátská škola (Heydlův dům čp. 29)

Dům nacházející se nedaleko od prachatického gotického kostela sv. Jakuba, dnes označovaný jako Heydlův, byl dříve mylně spojován se sídlem prachatické městské partikulární školy. Zůstaňme ale též u staršího označení Literátská škola, se kterým se

²²⁵ PANOFSKY 1923 (pozn. 173); Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 353sq.

²²⁶ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 80.

setkáváme v literatuře. Ta též sgrafita datuje, a to do doby mezi léty 1540–57.²²⁷ Přestože je dále také zmiňováno, že jsou figurální sgrafita vytvořena podle grafických listů Hanse Sebalda Behama z roku 1545, nepřizpůsobuje se tomuto faktu datace. Dům mohl být sice postaven dřív a vyzdoben nejprve pouze rustikou, figurální sgrafita by tak však mohla vzniknout maximálně nejdříve roku 1545. Jde zde většinou o výjevy s Herkulovými činy (některé tedy převzaté ze stejnojmenného Behamova cyklu), a to na západní fasádě.²²⁸ Na fasádě jižní můžeme ještě vidět fragmenty například triumfálního vozu.

My se ale zaměříme na stranu jižní, a to zleva. Nejprve zde máme dva Herkulovy zápasy. **[97]** V prvním z nich bojuje patrně tedy Herkules, jako vždy znázorněný s kyjem, se dvěma muži. O jakou scénu z jeho příběhů se však jedná, zůstává otázkou. Ve druhé mává kyjem nad hlavou muži, otáčejícímu se k němu zády. Mohlo by tedy jít o zápas s Aktáiem či jinou jeho práci, sgrafito je značně poničeno a určení je zcela nejisté. Postavy jsou, stejně jako i na dalších sgrafitech, zobrazeny nahé a pochopitelně bojující. Následuje scéna Herkula přemáhajícího muže na zemi. **[98]** Pravděpodobně, podíváme-li se do výše zmiňovaných grafik Hanse Sebalda Behama, se může jednat o Herkula přemáhajícího Kaka. **[99]** Při srovnání s grafikou však vidíme jisté odlišnosti. Nejde jen o stranové obrácení, které při přejímání grafických předloh vznikalo velmi často, ale i o kompozici celé scény a rozdílnost postav ve sgrafitu a postav v rytině. Scéna ve sgrafitu jakoby sledovala grafickou scénu z její druhé strany. Zatímco je Herkules s kyjem nad hlavou v grafice pojat zezadu a Kakus ležící na zemi spíše zepředu, je to ve sgrafitu vyvedeno naopak. Jen stěží se dá tedy předpokládat, že sgrafitář využil celého Behamova cyklu pro svá vyobrazení. Jistě to lze vidět pouze na scéně poslední. **[100]** Jedná se o boj Herkula s kentaurem Eurytiónem, tradičně zasazený do změní dalších bojujících postav, jež je z rytiny Hanse Sebalda Behama jako jediný převzat dozajista. **[101]** Máme zde tedy velmi dynamickou bojovou událost, s Herkulem a kentaurem v popředí. Přičemž Herkules samozřejmě nepostrádá svůj kyj. Oba jsou zachyceni, jak se tahají za vlasy. Za Herkulem, tedy z našeho pohledu vlevo, jsou zobrazeni dva koně, z nichž jeden už leží na zemi, a na druhém je opět bojující postava. Za kentaurem je vyobrazena ještě jedna zápasící dvojice, z níž sedí jeden z bojovníků opět na koni. Sgrafitář grafiku kopíroval nepochybně tak, jak nejlépe dovedl a převzal ji i s mnoha detaily. Najdeme zde sice drobné odlišnosti, např. natočení Herkulovy hlavy směrem k divákovi, ale to může jen svědčit o vysoké kvalitě samotného sgrafitáře. Pokud tedy tuto scénu převzal téměř přesně podle předlohy, vyvstává zde otázka, proč by to neudělal i u sgrafit předchozích. Je nutné sice konstatovat, že ta jsou,

²²⁷ Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 151.

²²⁸ Ibidem.

na rozdíl od sgrafita posledního, mnohem více poškozena, to ale nemění fakt, že zvolené kompozice Behamovy grafiky připomínají jen vzdáleně. Předlohy je tak zřejmě nutné spatřovat patrně ještě někde jinde. Význam ctnostmi oplývajícího Herkula je však na Heydlově domě jednoznačný.

Prachatice, Rektorský dům čp. 30

S Heydlovým domem je ještě téměř propojen dům vedlejší. Jeho sgrafita však jeví naprosto odlišný charakter, techniku, styl a také nejsou tak výrazně poškozena. Bývají též datována až poději, a to do roku 1557.²²⁹ Zobrazení jsou různorodá. Tématicky je nutné vyzdvihnout alespoň zobrazení Samsona přemáhajícího lva. **[102]** Jde o figuru Samsona se lvem, zasazenou pouze do černého pozadí. Samson, oblečený v oděv s vůdcovskou čapkou a se sandály na nohou, sedí na lvu, jemuž oběma rukama rozevívá tlamu. Lev je zkrocen a Samson hledí klidně a nerušeně, téměř až upřeně na diváka. Dá se říct, že jde o jakýsi portrét, podobný těm, co jsme mohli vidět v Telči a ve Slavonicích, který je zde doplněn lvem. Scéna je dokonce opatřena nápisem SAMSON. Lev je pak pojat poněkud orientálně.

I toto sgrafito tedy potvrzuje, že samsonovské téma bylo v renesančním sgrafitu více než oblíbené.

Přerov nad Labem, tvrz

Poněkud netradičně se jeví sgrafita na bývalé gotické tvrzi v Přerově nad Labem. Na začátek je nutno podotknout, že jejich stav v současné době je oproti jiným sgrafitům sice příznivý, ovšem užití některých architektonických doplňků, zejména okapů, může být v některých místech pro sgrafita do budoucna zkázou. Výzdoba bývá zmiňována v souvislosti se sgrafity v Benátkách nad Jizerou a Brandýse nad Labem.²³⁰ Mohla ale souviset jedině zřejmě s nějakou z brandýských starších vrstev sgrafit. V mladší literatuře bývá totiž datována letopočtem ve sgrafitu, a to rokem 1562.²³¹

Scény jsou nepochybně zajímavé, nikde jinde se neopakující a jsou zasazeny mezi okna. Nebývá jim ovšem v literatuře věnováno mnoho pozornosti, proto si je popíšeme jak jdou za sebou všechny, přestože je jejich význam pro naše téma zpochybnitelný. Začneme tedy s popisem zleva jižní strany vnější fasády. Je zde perspektivně pojaté vyobrazení pána za stolem a jeho sluhy. **[103]** Před stolem, na kterém je prostřen našasený ubrus, se perspektivně

²²⁹ Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 151.

²³⁰ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 64.

²³¹ Karel KUČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl VI, Pro–Sto, Praha 2004, 166sq.

sbíhá dlažba, zatímco část, kde je sluha, tvoří vpředu travnatý porost. Pozadí celého výjevu doplňuje nařasená drapérie zakrývající zeď za celou scénou. Stůl je opět pojat se snahou o perspektivu a je na něm umístěn talíř, číše, nůž i vidlička. Muž za stolem je oděn renesančním šatem s balonovými rukávy, je k nám zpředu a dívá se přímo na diváka. Pravou rukou jakoby nám mávající, levou směřující dolů k psíkovi, který si v postoji na zadních nohách opírá své přední packy o stůl. Psíka však svou pravou nohou od stolu odstrkuje sluha, zobrazený jako menší postava z profilu nesoucí oběma rukama patrně tři talíře na sobě. Co měla tato scéna ve svém výsledku naznačovat, zůstává otevřenou otázkou. Hodující muž by mohl připomínat boháče z podobenství o boháči a Lazarovi. Nepřítomnost Lazara však k určení této scény příliš nepřispívá.

Následující výjev se dá s neurčitostí označit jako Pokoušení Krista ďáblem. [104] Je zde vyvedena architektura v krajině. Vlevo celé scény se nachází sloup s kanelovaným dřikem, dole vpředu pak patrně řeka. Pokud je to opravdu toto téma, je zde vyprávěno ve dvou částech. V levé části zde pokračuje skála, pod níž stojí malý domeček. Na skále jsou dvě postavy, z nichž je ďábel s rohy a velkýma ušima vlevo a druhá postava, patrně Krista, vpravo. Oba pak rukama před sebou ukazují do dále. Kristus jakoby ukazoval na další výjev. V pravé části celé scény je totiž zobrazen obrovský chrám, na jehož vrcholu opět stojí předchozí dvě postavy, ďábel opět vlevo, ale tentokrát jakoby zády ke Kristu, jež ukazuje rukama jemu. Scéna se dá nepochybně chápat mravoličně.

Následuje scéna Klanění tří králů. [105] Jde o velmi idylickou scénu, která je opět zasazena do architektury. V pozadí jsou totiž zřetelné dva oblouky. Pokud se podíváme vpravo, zjistíme, že idylická je v tomto případě i perspektiva, ale komplexnosti výjevu to rozhodně nevadí. Jsou zde totiž vyvedeny tři schody, z nichž na prostředním sedí Panna Marie s Ježíškem. Marie má svatozář a Ježíšek, který je už trošku povyrostlý, jí sedí na klíně a napřahuje ručičky k přichozím králům. Králové jsou oblečeni v rozličná zdobená roucha. První z nich, který je vousatý, pokleká přímo k Mariiným nohám a v úrovni nohou Ježíška drží zdobenou nádobku. Těsně za ním stojí a na hlavu mu ukazuje postava další, která je vousatá již méně, je v klobouku a v rukou pochopitelně třímá další nádobu. Poslední král je bezvousý, nesoucí nádobu větší než je jeho poněkud neproporčně pojatá hlava. Můžeme zde však sledovat snahu o zachycení jeho tmavé pleti. Z vyobrazení těchto tří postav lze vysledovat jakousi nedočkavost k předání jimi nesených darů. Nad Mariinou hlavou je pak ve zmiňovaném oblouku ještě vyobrazena betlémská hvězda.

Mezi následujícími okny je vyveden další sgrafitový obraz. [106] Scéna se zdá poněkud roztráštěna, a to z toho důvodu, že její střed tvoří postava znázorněná mezi dvěma

stromy, které ji od přilehlých výjevů, zdá se, jakoby oddělují. Tato střední postava je navíc velmi poškozena a též trochu zakryta, protože přes ní přechází okap. Čtème ale celkový výjev zleva. Zde můžeme vidět tři mužské postavy, opatřené svatozářemi. Postava mezi stromy je natočena k nim, jakoby je přijímala. Mohlo by tak jít o scénu navštívení Abraháma třemi muži (anděly). Muži jsou oblečeni v dlouhých rouchách a klidně spolu hovoří. Prostřední z nich se přitom dívá k nebi. Poslední část, za zády poškozené postavy sedící mezi stromy, tvoří město. Sgrafitář zobrazoval architekturu patrně s oblibou, jak ještě uvidíme, či ji převzal z předloh, které ji značně rozváděly. Ve městě je znázorněno několik domů s kopulovými střechami a patrně i chrám. V pozadí se za městem opět vzdouvá skála. Nejdůležitější prvek zde však představuje duha, zobrazená právě v dáli nad skálou. Na tento Boží dar poukazuje i opětné zobrazení řeky v popředí tohoto města.

Další scéna je už poněkud neidentifikovatelná. **[107]** Je to, na rostlinstvo velmi bohatý, výjev, kde je uprostřed zobrazen muž, který patrně seká strom vlevo. Sgrafito je ale, právě v místě kde se muž dotýká stromu, zřejmě poškozeno, a tak není zcela patrné, zda se skutečně jedná o tuto činnost. Pro úplnost si ovšem ještě můžeme popsat muže, který má pleš, ale delší vlasy po stranách hlavy a je celý oblečen do spletitého oděvu.

Na další scéně je opět rozvinuta bohatá flóra. **[108]** V pozadí jsou dva stromy, z nichž jeden dokonce nese plody. V popředí je znázorněn muž, oděný jen do kůže, který se svými rukama snaží, zdá se, jakoby něco rozkřesat. Podle jeho oděvu a také podle snahy o práci by snad mohlo jít o Adama, již vyhnaného z ráje, případně též méně pravděpodobně o Kaina. V literatuře je pak zmiňováno vyobrazení Adama a Evy.²³²

Poslední na jižní straně tvrze je vyobrazení muže před mříží, za kterou je šelma. **[109]** Muž bývá chybně označován jako žena.²³³ Postava stojí na kamenité zatravněné zemi u cihlové zdi, ve které je výklenek s mříží, za níž je patrně lev. Oběma rukama se k mříži přibližuje, ale otáčí se přes rameno ještě směrem k nám. Lev naopak nereaguje nijak, ale na nás hledí také, a to vcelku upřeně.

Další sgrafita pokračují na nárožní věži tvrze, na které je kromě bohatého ornamentu vyobrazen muž v brnění a klobouku, zdobeném perem, jež v ruce drží kopí. **[110]** A dále také jakási hostina čtyř mužů. **[111]**

Scény stále navazují v pásu, jímž se dostáváme na východní stranu zámku. Zde tedy (možná v návaznosti na hostinu) navazuje scéna patrně obléhání města. **[112, 113]** Vlevo je vyobrazeno město, na něhož zprava padají ohnivé střely. Vojáky, kteří je na město vrhají, od

²³² Soupis památek 1907 (pozn. 11) 125.

²³³ Ibidem.

něho dělí táborový stan, před kterým leží truhla. Vojáci jsou pak vyobrazeni v živém pohybu, s výrazy očekávání, a od vojáků s kopími nad hlavou v šiku seřazených, zobrazených za nimi je dělí široký kmen stromu. Tento prvek je následně používán i pro oddělení následujících scén na východní straně zámku. Je tedy otázkou, zda scény následují chronologicky, a zda a které k sobě patří, případně nepatří. Za dalším stromem je totiž zobrazena dvojice postav, která by snad mohla připomínat příběh o Tobiášovi. [113, 114] Jde o dvě setkavší se postavy, z nichž té vlevo z oka vyzařuje jakýsi paprsek. Ta také sahá na hlavu postavě druhé. Za následujícím stromem se pak nachází lovecká scéna se psem, divočkem a se dvěma muži, kteří mají v rukou kopí. [114]

Dále je zde zobrazeno Ukřižování v klasické podobě Panny Marie a sv. Jana pod křížem. [115] Zajímavé je ovšem srovnání dnešního sgrafita s kresbou podle sgrafita v Soupisu památek z roku 1907.²³⁴ [116] Nalezneme zde totiž výrazné odlišnosti, a proto nelze vyloučit možnost narušení původních kompozic při restaurování i u jiných sgrafit tvrze.

Poněkud menší odlišnosti vykazuje pak zvláštní scéna ženy předávající věnec muži se sekerou. [117, 118] V tomto případě je nám kresba spíše nápomocna k rozluštění některých detailů. Je potřeba vzít však také v úvahu možnost nepřesného přejetí sgrafitové kresby do kresby v Soupisu památek.

Poslední kresba zachycuje scénu následující, která představuje muže nesoucí kád'. [119, 120] Toto zobrazení je pak jistou alternativou, ve sgrafitu často vyobrazovaného, nesení hroznu. Přičemž, vzhledem k výskytu hroznů na pozadí této scény není pochyb, že i v této kádi je víno. Za oknem následuje ještě žena s klíči a džbánem, jejíž význam nelze zcela určit. [121]

Poslední sgrafitové figurální výjevy nalezneme ještě na severní straně zámku, kde je kromě lovce se psem také vyobrazeno Předání desek zákona Bohem Otcem Mojžíšovi. [122]

Celkově se může zdát tento soubor sgrafit na první pohled ničím neprovázaný. Je zde ovšem motiv, který se místy opakuje. Jde o motiv daru. Ten můžeme chápat například v příběhu o Abrahámovi, kde je předmětem daru syn, pak také u vyobrazení tří králů, scény s duhou, ženy s věncem a předání desek zákona. Téma by pak mohlo vrcholit v nejvyšším božím daru Krista na kříži. Dar jako sám o sobě by se pak mohl spojit s některou ze ctností – misericordií, caritas či jinými. Výpověď sgrafit na přerovské tvrzi tak nepochybně nese povzbudivý a ctnostný podtext a dává nám smysl i jako celek.

²³⁴ Soupis památek 1907 (pozn. 11) 125.

Prachatice, děkanský úřad čp. 31

Jak jsme se již mohli přesvědčit, v Prachaticích bylo sgrafito rozšířeno ve velké míře. Můžeme tedy pokračovat dalšími příklady. Málo typická je tematika tohoto domu s výzdobou z roku 1563, kde je pouze jedna figurální scéna a zbytek tvoří psaníčková bosáž. Jde o ve sgrafitu vyvedené poněkud netradiční zobrazení Poslední večeře Páně. [123] Kompozice s Kristem uprostřed je ovšem tradiční, k níž by bylo jistě možné najít analogie v dobových grafikách.

Slavonice, dům čp. 88

Jedním z mladších domů ve Slavonicích je dům čp. 88, jehož sgrafita byla provedena roku 1570.²³⁵ Jde většinou o sgrafita doplněná o nápisy. Dole se zachovaly postavy panovníků a panovnic, pro naše téma téměř nepodstatných. Je možné jen uvést, že pokud dáme příběhy nahoře do souvislosti se ctnostmi, můžeme je též spojovat s pravými ctnostmi panovníků.

Nahoře nad hlavní římsou průčelí domu můžeme kolem malých okének sledovat tři mytologické výjevy, které byly zhotoveny podle cyklu dřevořezů Ovidiových Metamorfóz od Virgila Solise z roku 1563.²³⁶ Sgrafita jsou shodná se sgrafity domu v Retzu v Dolních Rakousích.²³⁷ Začneme-li zleva, je zde vyobrazení Ikarova pádu. [124] Vpravo je znázorněn letící Daidalos, zatímco Ikaros nalevo nenávratně padá. Sgrafito je ve velmi špatném stavu a oproti předloze je značně zjednodušeno. V detailech, např. úhlech natočení hlav, také pozměněno, což budeme moci sledovat i u výjevů následujících. [125] Prostřední sgrafito muselo být dokonce z prostorových možností oproti grafice značně oříznuto a zbyla z něj tak pouze ústřední postava sebe vraždícího se Ajaxe. [126, 127] Muž naléhající na meč má oproti předloze v pozadí jen náznak hradu a jeho hlava je opět natočena úplně jiným směrem. Poslední ze Solisových výjevů zde byla přejata scéna Aenea odnášejícího svého otce z hořící Tróje. [128] Sgrafito je opět značně poničeno a jeho čitelnost je velmi špatná. Vlevo je Aeneas s otcem na ramennou, nechávající za sebou hořící město, které můžeme vidět vpravo. Zatímco v grafice jsou obě postavy ve středu celého zobrazení, zde je vynechaná celá levá část dřevořezu. [129]

Následují ještě sgrafita biblická, vyvedená mezi okny. Jde o dvě postavy, Davida a Goliáše, které k sobě sice předělením okna zdánlivě nepatří, ale ve skutečnosti by nebylo překvapením, kdyby šlo o zachycení pouze jedné grafiky. Obě postavy jsou nad sebou

²³⁵ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 45.

²³⁶ The Illustrated Bartsch 19 (part 1)1987 (pozn. 188) 495–511.

²³⁷ Umělecké památky Čech 1980 (pozn. 12) 335.

opatřeny nápisy. Malinký David připravující se k boji směřuje svůj pohled směrem ke Goliáši. [130] Goliáš, se štítem a kopím v ruce, též s pohledem na Davida, klidně očekává nenáročný boj. [131]

I zde vykazují sgrafita tedy mírně moralizující podtext, který spíše ovšem odkazuje na dobré vlastnosti a ctnosti pánů zobrazených níže. To, jak jsme již mohli vidět např. v Praze na domu U Minuty, nebylo ničím neobvyklým.

Prachatice, Rožmberský dům čp. 169

V Prachaticích lze nalézt ještě několik sgrafitovaných domů, které se však moralizujícími tématy a postavami ve větší míře nezabývají (např. Rumpálův dům čp. 41 a Husův dům čp. 71). Posledním zde zmiňovaným prachatickým domem bude tedy dům Rožmberský, nazývaný též Knížecí či Schwarzenberský, jehož dostavba byla dokončena patrně v roce 1572/3. Je to nárožní dvoupatrový dům v jihozápadním rohu náměstí, jež si zřídil jako náhradní městské panské sídlo Vilém z Rožmberka poté, co prodal prachatickým měšťanům staveniště svého paláce.²³⁸ Fasáda je zdobena rozličnými motivy a jednotlivé scény jsou vyvedeny v pásech. Některé výjevy jsou však pouze fragmentární. Domu v dnešní době chybí atika, sgrafita byla ještě poškozena prolomením oken a také požárem v roce 1832.

Začneme s popisem, a to zleva a shora. V pásu, který je dnes nejvýše, můžeme vidět společnost mužů, která se oddává zábavě s ženami a pití, jak dokládají i nápisy pod nimi.

[132] Takováto vyobrazení měla svým negativním příkladem jistě působit mravoličně. Z následujícího obrazu jsou pak už vidět pouze fragmenty zřejmě dvou postav a dvou patrně zadních kopyt koně. [132] Následovala zřejmě další, dnes již poničená scéna. Čitelná je pouze scéna další, zobrazující sv. Jiří přemáhajícího draka. [133] Ve sgrafitu je výjev zobrazující Svatého téměř ojedinělý. Následující scéna je dnes opět nečitelná, ale byla popsána jako „...několik osob u korunované osoby sedící na lišce...“.²³⁹ Pás, nyní druhý shora, pak začíná vyobrazením lancknechta mávajícího praporem a mečem, k němuž skáče psík. Po něm následují dva páry zobrazené vedle sebe. [134] První se džbánkem a druhý s květinou. Poté je za oknem vyvedena mořská panna se dvěma rybími ocasy. Dále je zde noha jako fragment postavy, za níž lze v dálce pozorovat vojenský tábor. [135] Vzhledem k následující scéně se mohlo jednat o mladého Davida, hledajícího kamínky do svého praku. Sousední výjev za oknem totiž ukazuje Davida mávajícího již před Goliášem svým prakem. [136] David je znázorněn vlevo jako malinká, avšak neochvějná postava kráčeující vpřed.

²³⁸ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 50.

²³⁹ Soupis památek 1913 (pozn. 11) 264sq.

V pravé ruce drží roztočený prak s kamenem, v ruce levé nějaký dlouhý předmět – meč, hůlku či proutek. Přes rameno má pak malinkou brašničku. Goliáš stojí pevně na nohou a je, oproti Davidovi v krátké sukničce, oblečen v brnění. U levého boku má meč, v levé ruce pak patrně žezlo. Ruku pravou měl zřejmě opřenou o strom, který vyplňuje prostor mezi oběma postavami. Za Goliášovými zády lze ještě vidět stan, odkazující na vojenský tábor za ním. Ve třetí řadě shora, pod lancknechtem je nejprve pás rozdělený horizontálně na půl, kde jsou pouze fragmenty zřejmě několika postav. Následuje lov na jelena s několika psy a lovcem s kopím v ruce, jedoucím na koni za nimi. Mezi psy je pak doplněn strom, podobný tomu na scéně Davida a Goliáše. Za jezdcem měl být trubač a za ním, dnes docela dobře znatelný, honec s kopím pod stromy.²⁴⁰ [137] Dále následuje lidská postava se slonem a nakonec vojenský tábor, možná se zabitým Goliášem.²⁴¹ [138, 139] Pokud se zastavíme u významu slona jako takového, jde o zvíře, které bylo spojováno s vítězstvím. Slon, představující v antice, ale i v křesťanském chápání nepřítele hada, byl též chápán jako symbol zdrženlivosti, čistoty a důvěřivosti. I zde nese nepochybně svůj význam. Při chápání slona emblematicky se pak ještě nabízí vysvětlení spíše opačné, není totiž hrdinství dobýt město na slonu.²⁴² Ve čtvrté řadě jsou znatelné tři figury, z čehož jsou dvě dětské. Zdá se, že všechny koukají do koruny stromu, který je zobrazen na kraji hned vlevo. Mělo by ale jít o hru dětí na slepou bábu.²⁴³ [140] Dále následuje velice pozoruhodná scéna kritizující zcela jistě mravy tehdejší společnosti a nabádající k nápravě. [141] Jak je popsáno a částečně i zřetelné, je zde znázorněno pozdvihování nejsvětější svátosti před oltářem knězem, za jehož zády se několik stařen nenuceně baví klepem, jež jim ďábel fouká měchem do uší. Přitom dva čerti hřichy žen zapisují na pergamenové blány, z nichž jeden popsanou blánu roztahuje zuby.²⁴⁴ Bez popisu v literatuře, bychom, pro poškození, scénu dnes již identifikovali hůře. Dále měl za oknem, opět podle popisu, následovat jezdec na koni, dnes již zcela nezřetelný. Vedle je ovšem dobře dochovaný obraz ze života Josefa Egyptského. [142] Lze pro něj hledat možnou inspiraci v dřevorezu Josta Ammana. [143] Vyobrazení Josefa tohoto typu rozhodně nebylo v grafice ničím neobvyklým, jak ukazuje též příklad Hanse Sebaldy Behama a Virgila Solise. [144, 145] Ve sgrafitu můžeme v popředí v levé části výjevu vidět studnu zasazenou do trávy, na které se celá scéna odehrává. Ve studni je Josef držící se lana, na kterém zřejmě stojí, a jež drží nahoře jeho bratři. Ti jsou kromě dvou shromážděni těsně kolem studny. Dva bratři pak

²⁴⁰ Soupis památek 1913 (pozn. 11) 266.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² HALL 1991 (pozn. 76) 410sq.; BALEKA 1997 (pozn. 22) 334sq.

²⁴³ Soupis památek 1913 (pozn. 11) 266.

²⁴⁴ Ibidem 267.

stojí od studny o krok dále. Vlevo je to bratr, který drží před sebou Josefovo roucho, vpravo bratr vítající, zprava přijíždějící, kupce na koních. Grafiky se od sgrafit pochopitelně odlišují jak v počtu osob, tak také v různém natočení postav a podobně. Ve sgrafitu následuje ještě nápis, který se k této scéně vztahuje.²⁴⁵ Pod ornamentálním rámováním měly být ještě tři postavy nejasného určení, dnes již zcela neznatelné.²⁴⁶ Pod tímto pásem následoval ještě poslední pás, dochovaný pouze v popisu. Zachovány jsou z něho jen dvě mušle, u nichž měla být ještě mužská postava držící jakousi nádobu. Poslední scénou měl být pohled na město Prachatice s hradbami, branou a věží. K městu se měli blížit dva ozbrojenci na koních, z nichž měl jeden držet velitelskou hůl, a za nimi vojsko s praporem v čele, na němž měl být vyobrazen kalich. Vedle tohoto obrazu byla ještě figura šaška.²⁴⁷

Z dochovaných sgrafit Rožmberského domu už zbývá jen fragment, jež je patrný na straně domu směrem do náměstí. Jde však pouze o úzký proužek zbytků sgrafit. [146] V pásu nahoře vidíme jen mužské nohy s korbelem u nich, pod tím dalšího muže, tentokrát jen polopostavu zřepu, ale opět s korbelem. Pod ním je delfín a dále sgrafita chybí, je zde už pouze mušle, tvořící patrně výklenek, kde měla být ženská postava, a pod ní ještě dvě skupiny osob.²⁴⁸

Ikonografický program tohoto domu viditelně poukazoval na některé neřesti tehdejšího života, a to především příklady ze života současného, které byly lidem nejbližší, svou kritikou však nejostřejší. Na pomoc tu pak přicházejí příběhy biblické. I u příběhu Josefa Egyptského je zde však znázorněna scéna spíše vypovídající o špatných vlastnostech či přímo neřestech Josefových bratrů. Příkladně zde tedy působí pouze jeho postava, a pak také postava Davida. Patrně se tak u tohoto domu celkově jednalo o ukázkou špatných vlastností a hříchů měšťanstva, která měla nabádat k nápravě.

Litomyšl, zámek

Shrnutí a popis sgrafit zámku v Litomyšli, která podle všeho zhotovil italský sgrafitář Šimon Vlach, by vystačilo na další samostatnou práci. Jejich datace se v různých podáních liší, proto je raději raději do širší časové roviny, a to do 70.–80. let 16. století.²⁴⁹ Krčálková

²⁴⁵ Soupis památek 1913 (pozn. 11) 267.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 59; Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Samsonovský cyklus ve sgrafitu Litomyšlského zámku. In: Umění 11, 1963, 124–127; Květa REICHERTOVÁ: Litomyšl. Praha 1977, 44–45; Josef ŠTULC: Obnova národní kulturní památky zámku v Litomyšli. In: Památky a příroda 6, 1983, 334–340; Umělecké památky Čech 7 1978 (pozn. 12) 291sq.

ještě zmiňuje možnost dvou fází výzdoby za účasti dvou umělců, též nejspíše Italů.²⁵⁰ Motivy, ačkoli ikonograficky méně čitelné a identifikovatelné, jsou na fasádě celého rozlehlého zámku velmi bohaté. Setkáme se zde s rozličnými postavami, které nepostrádají dynamiku. Lze mezi nimi však hledat i jisté stylové rozdíly, které vysvětluje i jejich restaurování a možné nahrazování figur, provedené v době po druhé polovině 20. století. Zámek je sgrafity pokryt ze všech stran, výzdoba jeho zadní strany je však značně poškozena. Vrchol pak tvoří sgrafita na nádvoří, která nepochybně za popis stojí i ve vztahu k našemu tématu.

Začneme tedy od shora pásem děleným okny, který nese rozličná témata, jak nás o tom zpravuje Soupis památek.²⁵¹ Zleva můžeme vidět bojovníka s mečem sedícího na koni. **[147]** Vzpourající se kůň stojí pouze na zadních nohách a hlavou je otočený k bojovníkovi, který jej pobízí. Mohlo by se jednat o vyobrazení Alexandra Velikého krotícího koně Búkefala, který byl nezrotitelný. Alexandr si jej svou laskavou mírností podrobil a tímto příběhem by tedy odkazoval také na některé své ctnosti.²⁵² Zda se ale jedná právě o zobrazení této scény, zůstává nadále otázkou, ačkoli, jak ještě uvidíme níže, je možné, že tento horní pás právě o některých Alexandrových ctnostných činech opravdu vypovídá.

Dále zde vidíme o něco dramatičtější scénu boje o dívku na mořském břehu. Patrně by se mohlo jednat o Únos Heleny.²⁵³ **[148]** Všechny výjevy v tomto pásu působí sice, jako by na sebe navazovaly, ale souvislost s předcházejícím Alexandrem zde vysledovat patrně nelze. V levé části výjevu jsou zobrazeny dvě lodě. Vzdálenější z nich je úplně vlevo. Mezi oběma loděmi je předáván jakýsi náklad, není ovšem přesně jasné, jakým směrem. Druhá loď je u pevniny, na které stojí muž, svírající dívku s korunou na hlavě. Za nimi jsou pak ještě tři další bojující muži. Dívka má jednu nohu v lodi, i zde je otázkou, kterým směrem s ní muž směřuje, spíše to ale vypadá, že směrem na pevninu. Pod druhou nohou ženské postavy pak ještě leží, zřejmě již přemožený, muž. Scéna je velice dramatická, ale ve významu nepřilíh dobře čitelná, k tomu by jistě dopomohlo nalezení její grafické předlohy.

Následuje vyobrazení muže v brnění a v přilbě vyzdobené pery, opírajícího se o štít se lví hlavou. Ten bývá označován jako Hektor, čímž by nám též zapadal do vyprávění o Trojské válce, pokud se o ni jednalo i v předchozím případě.²⁵⁴ **[149]** Muž je otočen směrem k předcházející scéně, ačkoliv oba výjevy dělí okno. Ani zde není tedy zcela jasné, o jakou

²⁵⁰ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 68.

²⁵¹ Soupis památek 1908 (pozn. 11) 30.

²⁵² HALL 1991 (pozn. 76) 41.

²⁵³ Soupis památek 1908 (pozn. 11) 30.

²⁵⁴ Soupis památek 1908 (pozn. 11) 30.

postavu se jedná, jestli má vztah k ostatním vyobrazením tohoto pásu a jaký, a proč byla právě zde vyobrazena.

Další scéna dvou ozbrojených jezdců na koních a třetího v pozadí vypadá, jako by též korespondovala s předešlými výjevy. [150] Muž na koni v popředí zabírá délkou koně téměř celý prostor sgrafíta. Druhý muž je zřetelný v pravé části za ním a za nimi ještě na kraji vykukuje hlava muže třetího. Muži jsou oblečeni opět ve zbroji, a shodně jako předešlá postava muže se štítem se lví hlavou, mají i oni na hlavě helmy, bohatě zdobené pery. Ačkoli je scéna poměrně statická, muž vpředu ukazuje kamsi svou levou rukou a muž za ním se jakoby pod vlivem tohoto upozornění dává do pozoru. Pokud by snad scéna nesouvisela s výjevy předešlými, přichází zde v úvahu opět např. zobrazení Alexandra Velikého. Výjev je ale natolik nekonkrétní, že jej lze bez předlohy určit opět jen stěží.

Poněkud vymykající se je ovšem scéna následující, jež představuje dvě postavy s korunami na hlavách, několik komparsových figur a ústřední postavu, před níž se sklání žena v popředí. [151] Existují domněnky, že by snad mohlo jít o nějakou scénu biblickou²⁵⁵, vzhledem k antickému odění postav a nesourodosti vyprávění je ale nutné přiklonit se spíše opět k tématice mytologické či historické. V úvahu by zde přicházela opět scéna ze života Alexandra Velikého. Alexandr totiž zabil matku, manželku a dvě dcery svého uprchlého nepřítele Dáreia. Přesto se k nim ale choval s úctou a laskavostí, tedy ctnostně. Dáreiova matka chtěla po Alexandrově vítězství nad jejím synem a jejich zajetí před Alexandrem pokleknout, omylem však poklekla před jeho přítelem Hefaistónem, Alexandr si z toho však nečinil nic.²⁵⁶ Patrně právě tato scéna by zde byla čitelná. Žena klečící vpředu a líbající koleno muže oblečeného v brnění, by v tomto případě představovala Dáreiovu matku. Zleva k muži přistupuje korunovaná žena, držící jej za paži, patrně Dáreiova manželka, a za ní ještě dvě další ženy, pravděpodobně dcery. Opodál od nich je pak patrná ještě skrčená postava plačící ženy. Ozbrojený muž vyjadřuje jakési gesto nedorozumění a rozhazuje pažemi s pohledem na usmívající se korunovanou postavu muže, přicházejícího zprava, který jej za jeho levou paži se smírným gestem bere. Mezi těmito dvěma muži jsou ještě dvě postavy, které se ozbrojeného muže jakoby drží, a to další muž a dole pak malé dítě. Pokud by se zde, i na prvním vyobrazení této řady, jednalo skutečně o Alexandra Velikého, je pravděpodobné, že by odkazoval, stejně jako scény následující, opět ke ctnostem.

²⁵⁵ REICHERTOVÁ 1977 (pozn. 249) 44sq.

²⁵⁶ HALL 1991 (pozn. 76) 42.

Řadu uzavírá již poněkud poškozená postava muže s kočkou za krkem a s označením opakujícím se písmenem „G“. ²⁵⁷ [152] Je možné, že i zde šlo o zobrazení odkazující na ctnosti.

Následuje, v mnohé literatuře zmiňovaná, bitva u Milvijského mostu, provedená v dlouhém pásu rozděleném pouze barevně vyvedenými slunečními hodinami. Jde o první sgrafito, na kterém byla Maxem Dvořákem demonstrována důležitost sledování grafických předloh. ²⁵⁸ [153, 154] Jak bývá pak i později uváděno, sgrafito je provedeno podle rytiny z okruhu Marc Antonia podle malby Giulia Romana v Sala di Constantino ve Vatikáně. ²⁵⁹ Jde o výpravnou a dramatickou scénu, představující směsice různých bojujících i padlých postav, se zobrazením mostu vlevo.

Nás ale nejvíce zajímá nejnižší pás sgrafit s cyklem ze Samsonova života. Jde o pět nestejně velkých meziokenních polí, zhotovených podle, v grafice vyvedených, kruhových medailonů, kterých je na rozdíl od počtu sgrafit dokonce šest. Šestidílná série mědirytů pochází z ruky Philippa Galla a byla zhotovena podle kreseb Martena van Heemskercka, vydaných bez udání roku poprvé Hieronymem Cockem, podruhé synem Philippa Galla Theodorem. Je pozoruhodné, že zde z šestice chybí právě výjev tak často ve sgrafitu vyobrazovaný, a to Samson přemáhající lva. První vydání bývá datováno do počátku 60. let 16. století. ²⁶⁰ Začneme tedy s popisem sgrafit opět zleva. Nejprve zde máme vyobrazení muže a ženy, klečících a sklánějících se u zapáleného oltáře, z něhož vychází anděl. V pozadí vlevo můžeme sledovat jednoho muže a vpravo opět celý pár. [155] Mělo by se tedy jednat o Samsonovy rodiče, jak je můžeme vidět také v mědirytu. Jsou zde zachyceni v okamžiku, kdy padli tváří k zemi, když se ze zápalné oběti vznesl Hospodinův posel, který jim zvěstoval narození a budoucí poslání syna. [156] Postavy v pozadí jsou pouze odkazující na události následující, tedy odchod rodičů domů. ²⁶¹ Co se týče předloh, snažil se sgrafitář přejímat je co nejpresněji, jak jen dokázal. Pouze si je vždy převedl z kruhového formátu do formátu jemu potřebného. Následuje scéna, která představuje Samsonovo zasnoubení s filistínskou dívkou a následnou hostinu v pozadí. [157, 158] Samson, jehož vlasy jsou i ve sgrafitu zvýrazněny, si podává před veleknězem ruku s dívkou. Za oběma snoubenci stojí jejich rodiče. Hostina je umístěna v prostoru nad nimi, kam stoupají napravo znázorněné schody. Dále se zde nachází vyobrazení Samsona a Dalily. [159, 160] Scéna je, stejně jako všechny předchozí, umístěna

²⁵⁷ Soupis památek 1908 (pozn. 11) 30.

²⁵⁸ DVOŘÁK/HAUSER 1907 (pozn. 3) 77–84.

²⁵⁹ Umělecké památky Čech 1978 (pozn. 12) 292.

²⁶⁰ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1963 (pozn. 249) 125.

²⁶¹ Ibidem.

mezi dva sloupy. Oproti grafice je zde vynechána levá část mědirytu představující přichozi vojsko. Vpředu můžeme tedy vidět Samsona spícího – ovšem pouze v mědirytu, ve sgrafitu bdělého – s hlavou na Dalilině klíně, kterému sluha vlevo stříhá nůžkami jeho bujné vlasy. Dalila přitom obdivně vzhlíží k již ustřiženému pramenu vlasů, který drží v ruce. Napravo od této trojice pak zpoza závěsu vykukují další dvě postavy.²⁶² Předposlední scénou je Samson bořící pelištejský chrám. **[161, 162]** Jde oproti mědirytně opět o zjednodušenou kompozici se Samsonem, který v obou rukou nese již bortící se sloupy chrámu v popředí, a naříkajícími obličejí Pelištejců za ním. Poslední, nechronologicky následující scénou je pobití Pelištejců oslí čelistí. **[163, 164]** Počet pobitých nepřátel je značný a sám Samson se právě napřahuje k dalšímu úderu již v bolesti padajícího Pelištejce nalevo. V pozadí tohoto výjevu se pak rozvíjejí další čtyři vyprávění ze Samsonova života, a to Lišky s hořícími pochodněmi na chvostech, Samson vzývající Boha, Samson pijící z vytrysklého pramene a konečně Samson nesoucí dveře Gazy.²⁶³ Je tedy jasně vidět, že ani v mědirytu nebyla chronologie scén příliš přesná.

Výše popsaná sgrafita na nádvoří litomyšlského zámku se oproti ostatním zámeckým výjevům vyznačují svou velmi vysokou kvalitou provedení i velkou mírou zachovalosti. Samsonovský cyklus se svým moralistním podtextem nepůsobí v prostředí zámku nijak násilným dojmem, ale naopak tvoří jemnou kulisu s narativním poučným vypravováním.

Za zmínku pak ještě stojí sgrafitová výzdoba vstupní brány do zámeckého areálu. **[165]** Tato stavba nepochybně bývala vyšší, o čemž svědčí poškozené figury praporečnicků nejvyššího pásu. Praporečníci jsou zde vyobrazeni ze všech možných stran této vstupní brány. Při příchodu k areálu však vstup lemují též čtyři niky, do nichž jsou v nejspodnějším pásu zasazeni lvi a v pásu nad nimi dvě starozákonní postavy Jozue a Jefte, které jsou označeny nápisy. Vedle Jozue, který je v nice vlevo, můžeme, stejně jako vedle lva pod ním, vidět ozbrojeného muže. **[166]** Jozue je znázorněn zřepedu a v sedě, s nohama rozkročenýma. Je to vousatý muž a jako starozákonní vojevůdce je oděn v brnění. Hledí do neurčita a v pravé ruce třímá krátké kopí. Na pravém rameni má na zbroji vyobrazen malý obličej. Jozue sedí na zemi, vedle jeho pravé ruky roste květina, vedle jeho levé ruky má na zemi odloženou přilbu. Nad jeho hlavou je ještě vyobrazen velký zdobný prvek mušle. Tuto mušli lze sledovat též v nice s Jeftem. **[167]** Oproti jednoduchému znázornění Jozue jako odpočívajícího vojevůdce, je Jefte zobrazen v dějové scéně se svými dcerami, z nichž slíbil tu první, která mu přijde po vítězné bitvě vstříc, jako oběť Hospodinovi. Jefte, stejně jako Jozue, sedí oděný v brnění, je

²⁶² LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1963 (pozn. 249) 125.

²⁶³ Ibidem.

však natočen k přicházejícím dvěma dcerám, přičemž první z nich má v ruce bubínek. Jozue si právě uvědomuje, co Hospodinovi slíbil, sleduje svoji nejmilejší dceru upjatým pohledem a opírá se o hůl, kterou svírá ve své pravé ruce. První dcera mu jeho pohled opětuje, druhá za ní stojí poněkud nezúčastněně.

Zůstává otázkou, jaký význam nesou postavy starozákonních vojevůdců na vstupní bráně zámku. Dalo by se ovšem předpokládat, že se zde u vstupu vyskytují nejpravděpodobněji jako strážci.

Praha, Martinický palác

Moralizující témata ve sgrafitu nepostrádá ani Martinický palác na Hradčanském náměstí. Sgrafita zde vznikla patrně v době první martinické přestavby paláce, tedy kolem roku 1583. Byla ovšem částečně narušena změnou okenních otvorů, a to při druhé přestavbě ve 20. a 30. letech 17. století.²⁶⁴ Sgrafita se zachovala jak na venkovním průčelí ústícím do Hradčanského náměstí oblou fasádou přecházející do ulice Kanovnické, tak také na palácovém nádvoří. Některé výjevy jsou po následných přestavbách a dostavbách dnes umístěny dokonce uvnitř paláce. Systém sgrafit je tvořen rýsovanými arkádami, v nichž jsou figurální scény umístěny. Arkády spočívají na soklu, jež je někdy zdoben ornamentální výplní.²⁶⁵

Začněme s popisem venkovní fasády zleva, tedy z ulice Kanovnické, pomalu přecházející do průčelí ústícího do Hradčanského náměstí. První scéna je poškozena a není z ní zachováno téměř nic. Ze druhé už vidíme alespoň pravou polovinu výjevu, a to kráčející mužskou figuru, zasazenou do krajiny se stromem před ní. Muž je ve zbroji, na zádech si nese štít a pravou rukou vpředu nese tyč s praporem. Za ním bylo vsazeno okno. Následující sgrafito je tedy též poničeno. Jde ovšem o scénu zasazenou zřejmě do architektury. Patrné jsou dnes pouze tři dramaticky vyjádřené postavy. **[168]** Pokud vezmeme ovšem v úvahu scény následující a jejich grafické zdroje a dějovou posloupnost, mohli bychom předpokládat, že šlo o scénu vytahování a prodeje Josefa Egyptského. Pokud by tomu opravdu tak bylo, předlohou by jistě byl dřevořez Virgila Solise z cyklu ilustrací ke Starému zákonu, vydaný v roce 1565 ve Frankfurtu nad Mohanem a zmiňovaný již v souvislosti s touto scénou v Prachaticích.²⁶⁶ **[145]** Předloha by však musela být velmi zjednodušená a zůstává otázkou, zda by se do vymezeného prostoru vůbec vešla. Cyklus Virgila Solise byl však inspirativní

²⁶⁴ Umělecké památky Prahy 1996 (pozn. 13) 274.

²⁶⁵ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 47.

²⁶⁶ The Illustrated Bartsch 19 (part 1) 1987 (pozn. 188) 283.

i pro následující sgrafita Martinického paláce, takže se dá říci, že zde podle něj byla zhotovena pravděpodobně většina sgrafit.

Zcela zřetelná je již scéna další. Jde o moralizující výjev Josefa a Putifarovy manželky. [169] Obraz jeví snahu o perspektivní pojetí, což je možné sledovat například na podlaze, jež se sbíhá směrem dozadu. Výjev je tedy zasazen do interiéru ložnice, kde je uprostřed znázorněno lože, nad nímž jsou naznačena nebesa. Před ložem stojí nahá Putifarka zobrazena ze tří čtvrtin v mírném podřepu, usilující o zadržení Josefa, kterého pravou rukou přidržuje za plášť. Josef je zobrazen jako postava natočená vpravo, směrem ke dveřím, jichž se drží ve svém připravení k odchodu. Hlavou je však ještě obrácen směrem k ženě. Lze mezi nimi sledovat určité napětí a sílu obou dvou ve vzájemném přetahování. Nad Josefovou hlavou je pak možné pozorovat jakýsi výklenek se dvěma nádobkami a za lůžkem je ještě vzadu naznačeno okno. Výjev lze nepochybně, jak již bylo řečeno, spojovat s dřevořezem Virgila Solise [170] Dřevořez se od sgrafita liší v mnoha ohledech, je však téměř jisté, že sgrafitář fasádu rozvinul právě díky znalosti této kompozice. Vezmeme-li v úvahu prostředí výjevu, máme v grafice perspektivně pojatou podlahu, shodné pozadí i nebesa nad postelí. Figury se liší hlavně ve výrazech, což mohlo být dáno menší zručností sgrafitáře. Shodný je však postoj Putifarky. Ta ovšem na grafice sedí na posteli, zatímco ve sgrafitu působí, jakoby seděla mimo lože. Důležitým společným prvkem je též zápas o Josefův plášť, který z něj v dřevorytu Putifarka jakoby svléká, ale ve sgrafitu jde už spíše o jakési přetahování. Ve sgrafitu je tedy situace poněkud dramatičtější, a to i s ohledem na to, že je zde, na rozdíl od grafiky, Putifarka znázorněna nahá.

Následující scéna je zasazena do podobné architektury jako Josef a Putifarka, jen je, co se týče podobnosti scén, stranově obrácená. [171] Nechybí ani perspektivně pojatá podlaha, ani jakýsi závěs v horní části obrazu, který ve scéně předchází představovala nebesa lože. Téměř ve středu pod tímto baldachýnem, je zobrazena sedící postava patrně krále. Je to muž s korunou na hlavě, jež je zobrazen ze tří čtvrtin. Levou rukou se opírá o architektonický prvek za jeho zády, před nímž je ještě zobrazen pták na vysokých nohou s pařáty a roztaženými křídly. Pravou ruku má ve vybízejícím gestu mírně zdviženou nad svým pravým kolenem a jeho pravá noha spočívá na jakési podložce ve tvaru klínu. Proti němu, z našeho pohledu vlevo, stojí další muž, oblečený do krátké suknice, za nímž je rozevlátá drapérie. Muž je zobrazen z profilu a pravou ruku napřahuje směrem k pravé ruce vládce. Mezi nimi pak vykukuje ještě figura třetí, která je zobrazena zřepu, s hlavou mírně nakloněnou z jejího pohledu vpravo, tedy směrem k přicházejícímu muži. Vzhledem k následnosti v dřevořezech Virgila Solise, se patrně jedná o scénu Jáкова před faraónem,

kteřá by byla stranově obrácená nejen vzhledem k předchozí scéně, ale i vzhledem ke své možné grafické předloze. [172] Díky této grafice můžeme tedy určit námět vyobrazení. Scéna by byla oproti předloze opět zjednodušená, a to i v rámci komparzu. Kompozičně je však, stejně jako scéna předchozí, grafice nápadně podobná.

Na vnější fasádě paláce následuje už pouze scéna tří bojovníků s přilbami a štítem, kterou dnes již nelze blíže identifikovat, a pak ještě samostatné vyobrazení krajiny se zvířaty v popředí.

Soustředme se nyní na sgrafita na palácovém nádvoří. Je zde vyobrazeno vlevo několik scén označovaných jako skutky Herkulovy.²⁶⁷ Ty ale dnes nejsou již příliš dobře čitelné. Jako první zde byla asi scéna Herkula a psa Kerbera. [173] Pes, tady konkrétně dvě jeho hlavy, je to, co je dnes v tomto sgrafitu nejpatrnější. Z Herkula lze vidět už jenom fragment, tedy jednu jeho nohu a ruku, která se natahuje ke Kerberovi. Výjev je zasazen do krajiny a doplněn rostlinami. Jisté analogie lze pro něj hledat v mědirytu Hanse Sebaldy Behama. [174] Následující scéna byla proražena oknem a je tedy dnes již téměř nečitelná. [175] Můžeme zde sledovat v levé části mužské, pravděpodobně Herkulovy nohy. V pravé části za oknem pak můžeme vidět ošklivého fauna zasaženého šípem. O jakou scénu se však jednalo, zůstává nevyřčeno. Stejně tak je tomu i u další scény, která je poškozena. Jde o krácející obrněnou mužskou figuru v přilbě, která nese sloup. [176] Mohlo by se tak jednat spíše než o Herkula o vyobrazení Samsona, ale i jeho výjev se nám sem chronologicky příliš nehodí, a proto zůstává i otázka této figury stále otevřená.

Soustředme se nyní na scény následující, jež právě zobrazují události ze života Samsonova. Jako první je zde s horou v pozadí znázorněn Samson nesoucí dveře městské brány Gazy. [177] Muž je znázorněn z profilu, krácející z našeho pohledu směrem vlevo, přičemž má dveře opřené o své pravé rameno. Jde tedy o zrcadlově obrácenou scénu, než jakou známe ze Slavonic. [178] Pro dataci slavonických sgrafit je nutné vyloučit, že pro obě tato zobrazení byla použita stejná předloha, přestože Krčálová zmiňuje opět i pro Martinický palác jako předlohu dřevořezy monogramisty MS.²⁶⁸ Lze však spíše uvažovat o tom, že existoval zřejmě určitý prototyp zobrazování některých scén, který se, jak již bylo zmíněno výše, i v grafice často opakoval a nepřekvapí proto, že k tomuto opakování dospěla i sgrafitová výzdoba, přestože mohla přitom používat různých grafických předloh. Pokud se držíme výše zmíněného grafického cyklu Virgila Solise, nacházíme zde právě toto vyobrazení. [179] Od sgrafita se však opět liší a je také stranově obráceno. Pozadí je opět

²⁶⁷ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 60.

²⁶⁸ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 64.

v grafice členitější, Samsonův oděv zdobnější, i s čepičkou a rozdílnosti nalezneme i v pojetí dveří. V grafice jsou dřevěné s masivním kováním, zatímco ve sgrafitu se jeví spíše jako pancéřované s kováním kratším. Stejný příklad zrcadlového obrácení podobného schématu jako ve Slavonicích můžeme sledovat též ve scéně následující. Jde o Samsona zápasícího se lvem. [180, 181] Výjev je opět zasazen do krajiny, v jejímž pozadí můžeme vidět město s hradbami a bránou. Samson, tentokrát z našeho pohledu vlevo, je zobrazen zepředu a svou levou nohou stojí na hřbetě lva, jemuž drží oběma rukama rozevřenou tlamu. Lev je opět v prohnutí s trpitelským výrazem. I zde je možné sledovat nápadnou shodu s grafikou Virgila Solise. [182] Podobnost kompozice je tentokrát patrná i v jejím pozadí. Přejat, i když značně zjednodušen, je zde i strom za lvem, horizont krajiny a městské hradby vpravo. Postava Samsona však na rozdíl od grafiky hledí na diváka. Podobnost lze ale sledovat například i v pojetí oděvu i ve znázornění lva.

Následující scéna je již zřejmě vlivem přístavby dnešního průčelí paláce poškozena. Máme zde ovšem ještě dvě sgrafita, dnes (po přístavbě barokního balkonu) při pohledu z nádvoří částečně kryta balustrádou. Jde opět o biblické starozákonní motivy, a to o příběhy ze života izraelského vůdce Jozue, jak je možné identifikovat podle nápisu na prvním obraze, ale také opět srovnáním s grafikami Virgila Solise z jeho již zmiňovaného cyklu.²⁶⁹ Hned první scéna je však od grafiky opět značně vzdálená. Jde o výjev Jozue jako vůdce Izraele. [183] Ve sgrafitu jsou vyvedeni dva muži, z nichž ten, z našeho pohledu vlevo, je značně podobný muži v dřevorytu. [184] Tam jsou ale muži hned tři. Kromě této postavy je pak kompozice zcela odlišná. Ještě hůře jsme na tom s výjevem vedlejším. [185] Ten je poškozen vsazeným oknem. Fragment lze srovnat např. se Solisovou scénou Věšení pěti emorejských králů, což by se sem hodilo i v návaznosti na scénu předchozí. [186] Podobným lze pro poškození sgrafit shledat opět jen muže hned vlevo. Scéna je tak poněkud hůře určitelná.

Jak k těmto vyobrazením, tak také k příkladům předešlým je nutné poznamenat, že pokud nevycházeli přímo z grafik Virgila Solise, tak patrně z jiných, jim velmi podobných. I v grafických listech se nepochybně kompoziční motivy opakovaly. V úvahu je však nutné vzít i variantu zjednodušení předlohy sgrafitářem a pokus o některé invence. Pokud nenalezneme bližších předloh, je pravděpodobnější příklon spíše k druhé z vyslovených možností.

²⁶⁹ The Illustrated Bartsch 19 (part 1) 1987 (pozn. 188) 299–301.

Co se týče odkazu na ctnosti, je téma starozákonního Josefa výstižným příkladem určitého použití mravoličných motivů směrem do ulice. Vyobrazení Herkula a Samsona na nádvoří pak již hovoří o ctnostech zcela jasně.

Brandýs nad Labem, zámek

Na zámku v Brandýse nad Labem se nám dochovaly čtyři vrstvy sgrafitové výzdoby nanesené na sebe, což se dá považovat za zajímavý příklad vzhledem, k poměrně krátké době užívání této techniky.²⁷⁰ Nejmladší z nich pocházejí z 90. let 16. století, tedy císařské přestavby zámku Rudolfem II.²⁷¹ Právě této vrstvě se nyní budeme věnovat. Nejzachovalejší jsou sgrafita na nádvoří. Většinou jde o lovecké výjevy a hony na různá zvířata, stejně tak jak můžeme vidět na zámku v Benátkách nad Jizerou, který patří do stejného okruhu zámků představovaných za Rudolfa II. Snad nejznámější je zde sgrafito na východní fasádě nádvoří, zobrazující triumfátora a jeho družinu jedoucí na slonovi, který byl jistě aktualizován prostředím dvora Rudolfa II, kam přijížděly četné cizokrajné delegace.²⁷² [187] Kromě toho je zde ale i pár výjevů biblických, které si nyní přiblížíme.

Zůstaneme-li ještě chvíli na východní fasádě, můžeme zde pozorovat Jáкова polévajícího olejem kámen v Bét-elu.²⁷³ [188] Jde o nevelkou scénu s klečícím mužem v její levé části. Muž držící v pravé ruce nádobu s posvátným olejem, jej vylévá na kámen ležící před ním. Na tuto scénu pak na jižní fasádě nádvoří zámku zcela nechronologicky navazuje příběh Jákovova žebříku. [189] Scéna, zprava rámovaná sloupem, je zasazena do krajiny s bohatým stromovým porostem. Vpředu leží na zádech veliká postava spícího Jáкова, který má ruce sepjaté na prsou. Za ním už se v menším měřítku postav odehrává jeho sen. Žebřík směřuje přímo do nebes s vyobrazenými oblaky, v nich již čeká Bůh. Ten je zobrazen jako panovník s korunou na hlavě, v pravé ruce s žezlem a v levé s jablkem. Na žebříku jsou zobrazeny dvě postavy. Jedna stojí na nejnižším stupni žebříku úplně dole. Jde o okřídlenou postavu, která je zobrazena z profilu. Druhá postava je k nám zpředu, obrácená směrem k figuře první. Tato postava již stojí zády k Bohu s rukama jakoby přijímajícíma postavu andělskou. Je tedy možné, že se jedná o Syna a nahoře o Boha Otce, či by ještě přicházela možnost vyobrazení zde některé Ctnosti, která je stupněm na cestě do nebe. Takováto vyobrazení Jákovova žebříku nebyla neobvyklá ani v grafice. Jistou podobnost tohoto

²⁷⁰ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 43.

²⁷¹ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 61sq.

²⁷² DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 62; KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 82.

²⁷³ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 64.

vyobrazení můžeme sledovat např. s Jákobovým žebříkem od Virgila Solise, patřícím do série starozákonních dřevořezů z roku 1565.²⁷⁴ [190]

Dále je na této stěně scéna, popisovaná jako Anděl zvěstující Tobiášovi.²⁷⁵ [191] Její určení však není až tak příliš jasné, a to především proto, že v pravé části tohoto výjevu bylo proraženo okno. Scéna je opět rámována zleva sloupem a zasazena do rostlinně bohaté krajiny s některými detailními vyobrazeními rostlin v popředí. Vlevo můžeme vidět anděla, kráčejícího spolu se starším mužem po boku. Anděl ukazuje pravou rukou před sebe a otáčí se směrem k muži, který se svou pravou rukou opírá o hůl. Obě postavy jsou tedy zobrazeny v živém rozhovoru. Pod podokenní římsou je vidět část pokračování tohoto sgrafita, a to dětské nožičky a levou ruku držící nádobu. Postavička byla patrně zobrazena zpředu. Pokud by tedy vskutku šlo o příběh z biblické deuterokanonické knihy Tóbit, jednalo by se spíše o Tobiášova otce Tóbíta s postavou malého Tobiáše za ním.²⁷⁶

Na této straně nádvoří máme též ještě vyobrazení oběti Kaina, kde, zřejmě opět kvůli dodatečnému vybourání okna a také odkrytí dřívějších sgrafit, chybí oběť Ábelova. [192] Scéna však svou kompozicí značně připomíná tutéž scénu znázorněnou ve Slavonicích na domu čp. 90. [193] Je tedy možné, že pro obě sgrafita bylo použito stejné grafické předlohy. Zde je však scéna poněkud bohatší. Zatímco ve Slavonicích jde pouze o postavy a oltáře, zde můžeme, stejně jako i na jiných brandýských sgrafitech, sledovat zasazení do bohatě rostlinné krajiny. Kain je opět znázorněn z profilu, v pokleku před svým oltářem s obětí z obilí. Pravou ruku má opřenou o pravé pokrčené koleno, zatímco levou ruku jakoby zapaženou dozadu. Za ním, z našeho pohledu vlevo, je vidět zapálená oběť Ábelova, na které je patrná i hlava beránka. V pozadí jsou tedy opět stromy a nad Kainovou obětí jsou ještě patrná mračna nebes.

Zajímavé je též vyobrazení na severní straně nádvoří, taktéž zachované pouze zčásti. [194] Jsou zde opět patrná andělská křídla. Ruka domnělého anděla sahá na hlavu postavě, která je znázorněna v dnešním středu celého výjevu. Je zobrazena z profilu, otočená k roštu, pod nímž plane oheň. V levé ruce drží kovářské kleště a rukou pravou drží neidentifikovatelný předmět směřující směrem k plamenům.

Biblické scény na zámku v Brandýse nad Labem byly, i přes svou možnou mravoličnou výpověď, voleny patrně pouze náhodně, k doplnění scén loveckých. Společný mravoličný program nelze určit také vzhledem k dnešní absenci některých částí sgrafitové výzdoby, kterou už nelze ani odhadovat.

²⁷⁴ The Illustrated Bartsch 19 (part 1) 1987 (pozn. 188) 283.

²⁷⁵ DVORÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 62.

²⁷⁶ ROYT 2006 (pozn. 90) 280; HALL 1991 (pozn. 76) 444sq.

Benátky nad Jizerou

Sgrafitová výzdoba zámku v Benátkách nad Jizerou nepochybně navazuje na sgrafita zámku v Brandýse nad Labem. Novotný je také datuje až po Brandýské třetí vrstvě, tedy až rokem 1599.²⁷⁷ Na nízkém soklu s psaníčkovým sgrafitem je sice signatura Calpioni a rok 1572²⁷⁸, ale jeví se jako pravděpodobné, že stejně jako mnohde jinde, byla nejprve vytvořena rustika a poté až figurální výzdoba fasády. I zde je pravděpodobné, že sgrafita vznikla z podnětu Rudolfa II. Na něho odkazují též části, věnované jeho oblíbeným lovům.²⁷⁹ Lovecké scény vylíčené v pásech se střídají se starozákonními postavami umístěnými v lunetách, podobně do nich formovanými jako např. ve sgrafitech Martinického paláce v Praze.

Starozákonním výjevům se tedy budeme nyní věnovat počínaje nejhořejším pásem. Úplně vlevo zde můžeme vidět tři, na první pohled stěží identifikovatelné, patrně starozákonní scény. **[195]** Na první z nich je vyobrazen muž v renesančním oděvu, kráčející mezi stromy. Následuje méně čitelná scéna s postavou muže a patrně i dalšími postavami se štítý za ním, což by se vzhledem k následným scénám dalo označit jako výjev Samsona pobíjejícího Pelištejce. Poslední pole pak tvoří opět mužská postava vlevo, která chytá do svých rukou vodu vytrysklou ze země. Lze tudíž s jistou určitostí říci, že jde o Samsona pijícího z vytrysklého pramene. Vyprávění pokračuje i dále, kde máme Samsona nesoucího dveře města Gazy, jenž nepochybně souvisí s již zmiňovaným vyobrazením tohoto tématu v grafice od Virgila Solise.²⁸⁰ **[196, 179]** Samson, který má na hlavě i shodnou čapku, je se Solisovým Samsonem takřka identický. Je to muž kráčející směrem vpravo, který nese dveře s nezaměnitelnou lehkostí. Není překvapením, že jsou i další výjevy samsonovské. Nejprve zde nacházíme Samsona přemáhajícího lva, který je opět znázorněn v tradiční pozici s nohou na hřbetě lva a rukama rozevírajícíma mu tlamu. **[197]** Následně jsou zde vyobrazeny dvě scény ozbrojených bojovníků, patrně Pelištejců. **[198]** A pak zde ještě můžeme sledovat Samsona a Dalilu. **[199]** Je pravděpodobné, že spolu všechny tři poslední scény navzájem souvisely, a že tři ozbrojení muži pouze čekají, až bude Samson odzbrojen. Samson a Dalila jsou vyobrazení osamoceni v interiéru, přičemž Samson, oblečen v brnění, spí tradičně na klíně prohnané Dalily s hlavou padající ve spánku vlevo, zatímco mu Dalila, zdá se poněkud neochotně, stříhá jeho kadeřavé vlasy.

²⁷⁷ DVOŘÁKOVÁ/MACHÁLKOVÁ 1954 (pozn. 7) 64.

²⁷⁸ MUCHKA 2001 (pozn. 10) 95.

²⁷⁹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 72.

²⁸⁰ Ibidem 63.

Přesuneme-li se nyní o dva pásy níže, můžeme zde sledovat další scény. První, hůře čitelná, je patrně bojová. [200] Hemží se to v ní štíty a kopími, ale její význam je poněkud nejasný. Jasněji už se jeví scéna následující s ústřední postavou ženy, jež svým mečem v pravé ruce směřuje vzhůru a svou levou rukou podává ve sgrafitu poněkud poškozené služebné mužskou hlavu. [201] Není pochyb, že jde o vyobrazení Judity s hlavou Holofernovou. Následující výjev je však opět poškozen.

Na sgrafitech zámku v Benátkách nad Jizerou lze sledovat již jen doznívající tradici sgrafit, která nepřišla s nijak neobvyklou tematikou, ale naopak opakovala témata, ve sgrafitu již osvědčená. Lze zde tedy již hovořit o jisté fázi stagnace, týkající se vývoje a inovace sgrafitové tematiky. Je však nutné vyzdvihnout stále opakování moralistních starozákonních témat. Lovecké výjevy pak odpovídají rekreační funkci zámku a oblíbenosti tohoto tématu císařem Rudolfem II.

Nelahozeves, zámek

Sgrafita na zámku v Nelahozevsi se dávají často do souvislosti se sgrafity domu U Minuty, a to nejen proto, že vznikala ve stejné době. Vznik nelahozevských sgrafit se dává mezi léta 1600–1614, jde tedy i zde o pozdější, figurálně rozvinuté kompozice. Jejich dnešní stav je však nepříliš příznivý, přičemž se nám některé scény vzhledem k jejich dřívějšímu restaurování nezachovaly vůbec. Ikonografický program, pokud zde tedy nějaký byl, už nelze vzhledem k těmto okolnostem nijak sledovat, a proto zde budou vylíčeny jen některé, do našeho tématu přesahující výjevy. Ikonografie všech výjevů pak byla rozebrána v mnohé literatuře věnující se zámku.²⁸¹

Je ještě nutné podotknout, že figurální sgrafita se zde vyskytují výhradně na vnější fasádě zámku. My si tedy zmíníme jen ty výjevy, které by mohly svými tématy odkazovat na některé ctnosti či neřesti. Na severovýchodním bastionu najdeme dvě takové scény. Nejprve zde máme ze strany východní Juditu s hlavou Holofernovou, znázorněnou v dějové scéně. [202] Výjevu dominuje především obrovský stan umístěný uprostřed. Z obou jeho stran stojí dvě ženy. Obě dvě na sobě mají rozevlátý šat a stužky pohybuující se ve větru připomínají některá sgrafita na domu U Minuty. Postava vlevo, natočená k nám předem ze tří čtvrtin, drží oběma rukama pytel. Druhá postava, Judita, je též zobrazena ze tří čtvrtin, ale zády k nám. V levé ruce drží hlavu Holofernovu a směřuje s ní k pytlí svojí služebné.

²⁸¹ Miroslav VLK: Komplexní rehabilitace zámku v Nelahozevsi a jeho okolí. In: Památky a příroda 7, 1983, 193–209; Miroslav VLK: Nelahozeves zámek. Praha 1992; NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 55sqq.

Jako protějšek předchozí scény bývá na této straně zámku označován výjev zřejmě zápasu Herkula s obrem Antáiem na severní straně bastionu.²⁸² [203] Výjev se též objevuje v grafice, a to např. u Marcantonia Raimondi.²⁸³ [204] Toto vyobrazení však pro svou odlišnou kompozici mohlo být pro sgrafitáře záležitostí pouze inspirační, z důvodu určení tématu je však vhodné k porovnání. Věnujme se sgrafitu, kde jde o obraz znázorněný v krajině mezi řadou rostlin či stromů, z nichž je jedna dokonce propletena mezi těly bojovníků. Jeden ze dvou znázorněných mužů, tedy Herkules, stojí s pokrčenýma nohama, tak, aby mohl ve vzduchu udržet figuru druhou, obra Antáia. Ten se zmítá vzduchem, rozhazuje svou pravou rukou a snaží se mu vysmeknout. Herkules je však na rozdíl od obra v klidu a jakoby již s pocitem vítězství hledí na diváka. Kolem něj je ještě rozevlátá drapérie, která jakoby rotovala kolem jeho těla. V literatuře je ještě uváděno, že tyto dva výjevy Judity a Holoferna a Herkula a Antáia je možné v protějšku chápat jako protiklad duševní a fyzické síly.²⁸⁴

Na severním průčelí můžeme sledovat mnoho rozličných výjevů, pro nás ovšem tematicky nepříliš zajímavých. Jsou zde vyobrazeny Panny moudré a pošelilé známé z Ježíšova podobenství a série alegorických postav hlavních evropských království. Již Vladimír Novotný²⁸⁵ zmiňuje, že předlohy pro tato vyobrazení lze hledat v grafikách Virgila Solise. Podle něho je zde též alegorie zimy, postava Diany a zřejmě i velmi poničené malé scény v pásech nad okny, jež jeho grafiky značně připomínají. Novotný také uvádí, že sgrafitář se od předloh odkláněl jen minimálně, spíše v detailech, vystižení figur a kompozice jsou zde pak zcela přesné.

Na severním průčelí by mělo být vyobrazeno Obětování Izáka.²⁸⁶ Na jedné ze scén můžeme vidět skrčenou postavu s otevřenou pusou, patrně tedy Izáka, nad nímž stojí a pravou nohou dokonce klečí, z profilu znázorněná postava druhá, zřejmě Abrahám, chápající skrčence levou rukou za vlasy. [205] Pravou rukou, v níž třímá řetěz, pak máchá nad hlavou, což není pro tento výjev vůbec obvyklé. Kolem stojící postavy je též zobrazena rozevlátá drapérie, ještě více zdůrazňující tento pohyb. Za celým výjevem vlevo jsou dva hořící patrně snopy obilí, což samozřejmě může odkazovat na připravovanou zápalnou oběť. Pokud by se však opravdu jednalo o snopy, mohlo by nám to připomenout hořící pole s obilím z příběhů o Samsonovi. Ani zde by ale nepřipadal v úvahu řetěz jako použitá zbraň. Je ovšem možné se

²⁸² VLK 1983 (pozn. 281) 204.

²⁸³ The Illustrated Bartsch 26. The works of Marcantonio Raimondi and of his school. Konrad OBERHUBER (ed.). New York 1978, 277.

²⁸⁴ VLK 1983 (pozn. 281) 204.

²⁸⁵ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 55sqq.

²⁸⁶ VLK 1983 (pozn. 281) 204.

domnívat, že tento detail může být pouze invencí pozdějšího restaurátora. Proti scéně obětování Izáka by pak už hovořil pouze fakt, že jde o výjev spíše znázorňující konec boje mezi dvěma muži, než o pokorné obětování syna. K tomu, v jaké fázi příběhu se toto vyobrazení nachází, by chyběl též odkaz na brzké zadržení Abrahámovy činu. Pokud by se opravdu o tuto scénu jednalo, jistě by tento moment nechyběl v pozadí grafické předlohy.

Na severní straně severozápadního bastionu máme ještě zřetelné postavy Adama a Evy. **[206]** Podle Novotného zde byla předlohou grafika Marcantonia Raimondiho.²⁸⁷ **[207]** Vlk však píše o spojení dvou protějškových předloh.²⁸⁸ K tomuto názoru je nutné se přiklonit. Sgrafitář patrně neměl velkou zásobu grafik a pro výzdobu fasády čerpal stále ze stejného zdroje. Protějškové vyobrazení Adama a Evy nalezneme totiž opět u Virgila Solise. **[208]** Tyto jeho dvě mědirytiny se též přibližují sgrafitu více než dílo Rainaldiho ovšem jen v detailech. Jde zde opět o příklad opakování stejné kompozice v různých grafikách. To také mělo podíl na uvádění rozlišných možných předloh. K výše vyčteným pokusům při hledání grafické předlohy, je nutné ještě zaznamenat názor Krčálové, která viděla předlohu pro toto sgrafito v grafice Albrechta Dürera z roku 1501.²⁸⁹ Tato grafika pak opět potvrzuje, jak si byly některé grafické listy typově velmi blízké.

I tato poslední scéna nás zpravuje o tom, že se i v pozdní fázi sgrafitové výzdoby stále opakovala mravoličná témata, která byla pro sgrafitové fasády velmi oblíbená. Na fasádě takto robustního zámku lze s dnešním stavem sgrafit už jen těžce hledat nějaký jasný ikonografický cíl a program.

Uvedli jsme si zde několik příkladů sgrafitovaných domů s možným mravoličným podtextem či odkazem na některé ctnosti, případně i neřesti. Do této skupiny by pak šla zařadit i celá řádka dalších (Kutná Hora, dům čp. 23 v Baborské ulici; Litoměřice, dům čp. 29; Prachatice, Husův dům; Sušice, Stará lékárna; Praha, Arcibiskupský palác; Slavonice, dům čp. 107 a 108 aj.), pro nás však již méně zajímavých sgrafit a rozvinout tak práci do rozměru přehledu o všech dochovaných sgrafitech na našem území. I s nimi bychom došli patrně k závěru, že odkaz na ctnosti, pokud jej chceme jen trošku nalézt, nesla téměř každá figurální sgrafitová renesanční fasáda.

²⁸⁷ NOVOTNÝ 1931 (pozn. 1) 57.

²⁸⁸ VLK 1983 (pozn. 281) 204.

²⁸⁹ KRČÁLOVÁ 1989 (pozn. 9) 64.

6 ZÁVĚR

Jak jsme se mohli přesvědčit na předchozích příkladech, tematika ctností a neřestí byla v renesančním sgrafitu hojně zobrazována. Oblíbenost tematiky je nutné spatřovat ve složité reformační atmosféře doby, kdy bylo nutné především ctnosti vyzdvihovat. Mravoličná témata nesla také literatura, která měla ještě stále humanistický podtext. Mohlo by se zdát, že témata určovala i dostupná grafika. Právě ona totiž byla hlavním nositelem nejen formy, ale též obsahu sgrafitů. Jak ale víme, sgrafitáři si některé opakované typy (Samson aj.) vybíraly z rozsáhlých cyklů. Není proto pochyb, že je vybíraly ne pro jejich zajímavou formu, ale především pro význam a výpověď těchto figur.

Samostatné postavy personifikovaných ctností nejsou ve sgrafitu rozšířeny do nějak významných rozměrů. S personifikovanými neřestmi se pak v exteriéru nesetkáváme vůbec. Je však nutné brát v úvahu fakt, že se mnohá sgrafitová renesanční výzdoba fasád nezachovala, a proto i k frekvenci výskytu tematik je nutné přistupovat pouze z pohledu dnešní doby. I vyobrazení personifikovaných ctností, pokud nejsou pojaty jako soubor s jinými alegoriemi (Praha, Míčovna), bývají většinou zobrazeny spolu, nebo vedle dějových – často starozákonních – scén, které tato vyobrazení doplňují a význam Ctností jakoby vysvětlují (Klatovy, dům čp. 70; Praha, dům U Minuty). Ctnosti se také často spojovaly s vyobrazením panovníků, na jejichž dobré skutky měly svou přítomností odkazovat (Praha, dům U Minuty). Spojování alegorií s doprovodnými scénami nebylo v ikonografii ctností ničím neobvyklým. Doprovodná vyobrazení se pak ve sgrafitu častěji vyskytují samostatně. Je pochopitelné, že lidem byly starozákonní výjevy mnohem bližší než přísná vyobrazení personifikací. Zajímavě byly také pojaty žánrové scény z tehdejšího života odkazující na některé neřesti (Prachatice, Rožmberský dům čp. 169). Scény s moralistním nábojem zobrazované samostatně většinou důraz na morálku skutečně kladou.

Nejen proto je nutné chápat sgrafita zobrazená na fasádě jedné architektury jako jednotný celek, který nebyl zcela jistě seskládan dohromady pouze náhodou. Vždy šlo o jasný ikonografický program a lze snad i říci, že převážně mravoličný či příkladný. Někdy mohla být příkladem antická božstva (Slavonice, dům čp. 85), jindy to byly neohrožené postavy Davida, Samsona či Herkula a někdy dokonce Ctnosti samotné. Pokud by snad majitel nechtěl, aby fasáda jeho stavení o něčem vypovídala, mohl si nechat dům vyzdobit pouze sgrafitem ornamentálním. Lidé té doby jistě vnímali, co je na které fasádě vyobrazeno, protože, na rozdíl od doby dnešní, nebyly obrazy a jinými zřetelnými vjemy přehlaceni

a takový dům pro ně byl jistě nejméně pozoruhodným. Pokud si tedy někdo nechal dům sgrafitem vyzdobit, volil témata cíleně.

Tak je také nutné dnes sgrafita chápat. Číst v nich jejich význam a neznevažovat ani jejich kvalitu, která je mnohdy velmi vysoká. Srovnáním výsledku sgrafitového díla spolu s grafickými předlohami sice můžeme zjistit někdy jistá odchylení od předlohy, jejich sledování jsou však neméně zajímavá.

Téma by se dalo rozšířit též o neméně zajímavá vyobrazení vymezené tematiky v renesanční nástěnné malbě. I ta totiž dokazuje oblíbenost ctností a neřestí i témat, která na ně ukazují, zcela jednoznačně (Prachatice, radnice aj.).

Pokud tedy chceme ve figurální renesanční sgrafitové výzdobě fasád hledat nějaký smysl a význam, je nutné ji číst ikonograficky.

7 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Alegorická postava a Ukřižování, 1550–80?, sgrafito-fresco-secco. Telč, dům čp. 15, pohled z náměstí Zachariáše z Hradce



2. Melancholie, Hans Sebald Beham, mědirytina, 79 x 52 cm. Londýn



3. Alegorie Spravedlnosti, 1550–80?, sgrafito-fresco-secco. Telč, dům čp. 15, pohled z ulice U Masných krámů



4. Prudentia, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna

5. Temperantia, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna



6. Charitas, 1567–1569, sgraffito. Praha, Míčovna



7. Spes, 1567–1569, sgraffito. Praha, Míčovna



8. Fortitudo, 1567–1569, sgraffito. Praha, Míčovna



9. Iustitia, 1567–1569, sgraffito. Praha, Míčovna



10. Fides, 1567–1569, sgraffito. Praha, Míčovna



11. Bojovníci, 1570, sgraffito. Tábor, Stárkuv dům čp. 157

12. Boj mezi Řeky a Trójany, Hans Sebald Beham, mědirytina, 27 x 33. Londýn



13. Medailony s mužskými hlavami, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157



14. Alegorický průvod, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157

15. Alegorický průvod Fortuny, Barthel Beham, mědirytina, 79 x 52. Londýn

16. Vítězný průvod urozené ženy, Hans Sebald Beham, 1549, mědirytina, 20 x 135.
Londýn



17. Prudentia, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157



18. Prudentia, Hans Sebald Beham, z cyklu Sedmi Ctností, mědirytina, 39 x 24. Londýn

19. Prudentia, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická



20. Lukrécie, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická



21. Judita s hlavou Holofernovou, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická



22. Fortitudo, Hans Sebald Beham, z cyklu Sedmi Ctností, mědirytina, 39 x 24. Londýn



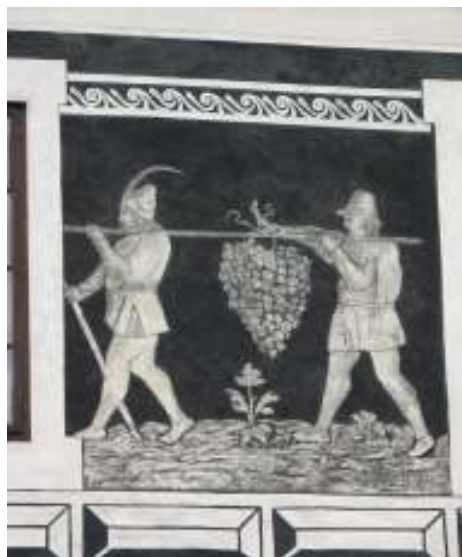
23. Fortitudo, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická



24. Mladík se sepjatýma rukama, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova

25. Mužská ozbrojená figura Goliáše?, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova

26. David a Goliáš, Hans Sebald Beham, dřevořez, 51 x 71. Coburg



27. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova
28. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, po roce 1547, sgrafito. Křemže, dům v ulici Althangasse 2
29. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, Hans Sebald Beham, dřevorez, 51 x 71. Coburg



30. Eva?, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova

31. Jákobův zápas s andělem, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova



32. Mužská figura šaška? a fragment ženské figury, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova



33. Inteligentia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda



34. Fragments of two allegorical figures, 1576–1610?, sgraffito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda



35. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda

36. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda



37. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda

38. Ženská alegorická postava (Pax?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda



39. Ženská alegorická postava (Věrnost?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda

40. Iustitia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, jižní fasáda



41. Postava muže, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, jižní fasáda

42. Postava muže (Atlas?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro jižní fasáda



43. Iustitia, 1576–1610?, sgraffito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda

44. Spes či Sapientia, 1576–1610?, sgraffito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda



45. Benignita, 1576–1610?, sgraffito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda

46. Caritas, 1576–1610?, sgraffito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda



47. Postava v brnění (Fortitudo?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda

48. Žena (Misericordia?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda



49. Žena (Fides?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda



50. Bojová scéna, dlouho považovaná za boj Kentaurů s Lapithy, 1576–1610?, sgrafito.
Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, východní fasáda



51. Bojová scéna, dlouho považovaná za boj Kentaurů s Lapithy, 1576–1610?, sgrafito.
Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, východní fasáda, detail



52. Achilles a Hektor, Hans Sebald Beham, mědirytina, 29 x 83. Londýn



53. Adam a Eva, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda

54. Kain a Ábel či Herkules zabíjející Kaka, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda



55. Mucius Scaevola, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda



56. Únos Sabineek, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda



57. Únos Sabineek, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda



58. Příběh o Josefu Egyptském, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny prvního patra, východní fasáda



59. Bakchův triumfální průvod, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, jižní fasáda



60. Žena sedící pod stromem, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda



61. Jonáš, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda



62. Marnotratný syn pasoucí vepře, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda



63. Marnotratný syn pasoucí vepře, Hans Sebald Beham, mědirytina, 52 x 99. Londýn



64. Střílení na mrtvého krále, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny prvního patra, jižní fasáda

65. Střílení na mrtvého krále, Virgil Solis, mědirytina, 48 x 100. Berlín



66. Iustitia, konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny prvního patra, západní fasáda

67. Ženská postava, konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny prvního patra, západní fasáda



68. Muž s kyjem a lvem (Samson?), konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny druhého patra, západní fasáda

69. Ozbrojená postava (Fortitudo?), konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, Malé náměstí, dům čp. 5, mezi okny druhého patra, západní fasáda



70. Kain a Ábel, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, atika



71. Samson zápasící se lvem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys



72. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, Samson napojen pramenem vytrysknutým ze skály, Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys



73. Samson a Dalila, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys



74. Starozákonní postavy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, mezi krakorci



75. Jákob zápasící s andělem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, mezi krakorci



76. Stvoření Evy, Kain a Ábel, Holubice s mírovou ratolestí v zobáku po potopě světa, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86

77. Vyhnání z ráje, Oběť Abrahamova, Noe děkuje za záchranu, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86



78. Anděl vyvádí Lota a jeho dcery ze Sodomy, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86



79. Josef a Putifarka, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86



80. Návrat malého Tobiáše s archandělem Rafelem, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86



81. Lukrécie, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86, arkýř



82. Polofigury ozbrojených starozákonních bojovníků, 1555, sgrafito. Telč, dům čp. 61



83. Polofigury starozákonních postav v pásu spolu s dalšími dvěma výjevy, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



84. Vennus a Jupiter, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



85. Vennus, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



86. Jupiter, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



87. Mars, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



88. Mars, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



89. Luna, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



90. Luna, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



91. Sol, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



92. Sol, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



93. Saturnus, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



94. Saturnus, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



95. Mercurius, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85



96. Mercurius, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín



97. Herkulovy činy, 1545–57, sgrafito. Prachatice, Literátská škola čp. 29



98. Herkulovy činy (Herkules zabíjející Kaka), 1545–57, sgrafíto. Prachatice, Literátská škola čp. 29

99. Herkules zabíjející Kaka, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 50 x 72. Londýn



100. Herkules a kentaur Eurytión, 1545–57, sgrafíto. Prachatice, Literátská škola čp. 29

101. Herkules a kentaur Eurytión, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 51 x 79.
Londýn



102. Samson, 1557, sgrafito. Prachatice, Rektorský dům čp. 30



103. Hodující muž, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



104. Pokoušení Krista ďáblem?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



105. Klanění tří králů, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



106. Navštívení Abraháma třemi muži (anděly), 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



107. Muž sekající do stromu, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

108. Adam?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



109. Muž před mříží, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

110. Ozbrojený muž, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



111. Hostina, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



112. Obléhání města?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

113. Obléhání města? se scénou dvou postav mezi stromy, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

114. Lovecká scéna s divočkem, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



115. Ukřižování, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



116. Ukřižování, kresba podle sgrafita z roku 1907



117. Žena předávající věnec muži se sekyrou, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

118. Žena předávající věnec muži se sekyrou, kresba podle sgrafita z roku 1907



119. Muži nesoucí kád', 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

120. Muži nesoucí kád', kresba podle sgrafita z roku 1907



121. Žena s klíči, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz

122. Předání desek Zákona, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz



123. Poslední večeře Páně, 1563, sgrafito. Prachatice, děkanský úřad čp. 31



124. Ikarův pád, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88

125. Ikarův pád, Virgil Solis, 1563, dřvořez, 62 x 81. Vídeň



126. Ajaxova sebevražda, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88

127. Ajaxova sebevražda, Virgil Solis, 1563, dřvořez, 62 x 81. Vídeň



128. Aeneův útěk z Tróje, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88

129. Aeneův útěk z Tróje, Virgil Solis, 1563, dřvořez, 62 x 81. Vídeň



130. David, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88

131. Goliáš, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88



132. Mravoličné motivy, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



133. Sv. Jiří, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



134. Muž se psíkem, skupina žen a mořská panna, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



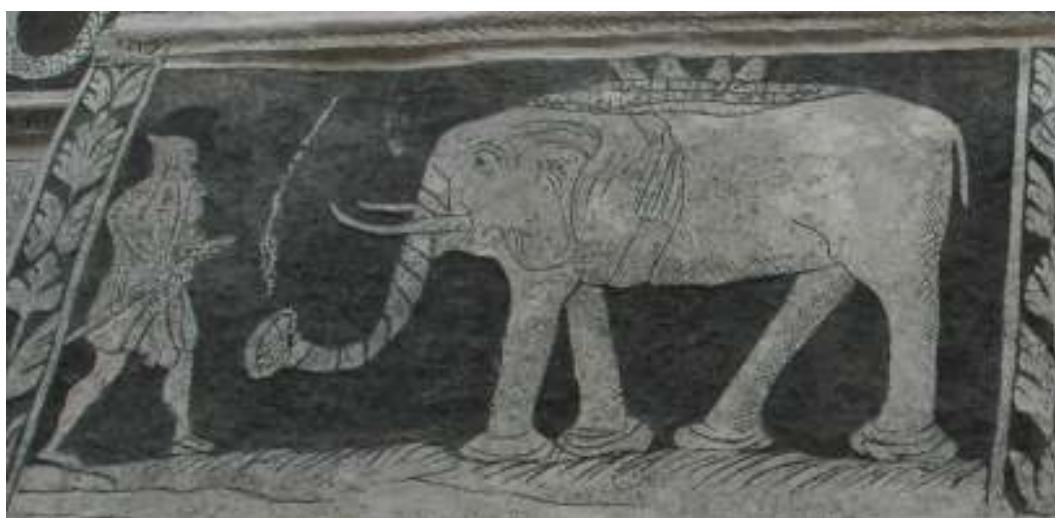
135. David hledající kamínky?, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



136. David a Goliáš, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



137. Lovecká scéna, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



138. Slon, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



139. Vojenský tábor, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



140. Hra na slepou bábu, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



141. Mravoličná scéna u oltáře, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



142. Bratři vytahující Josefa ze studny, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům
čp. 169



143. Bratři vytahující Josefa ze studny, Jost Amman, dřvořez, 108 x 153. Londýn



144. Bratři vytahující Josefa ze studny, Hans Sebald Beham, dřevořez, 51 x 71. Londýn



145. Bratři vytahující Josefa ze studny, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160.
Wolfenbüttel



146. Fragmenty sgrafit směrem do náměstí, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169



147. Alexandr Veliký krotící koně Búkefala?, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito.
Litomyšl, nádvoří zámku



148. Boj na břehu moře o dívku (Únos Heleny?), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito.
Litomyšl, nádvoří zámku



149. Obrněný muž opírající se o štít se lví hlavou (Hektor?) , 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku



150. Tři jezdci na koních, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku



151. Dáriova rodina před Alexandrem Velikým?, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito.
Litomyšl, nádvoří zámku



152. Muž s kočkou za krkem, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří
zámku



153. Bitva u Milvijského mostu (levá část), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku



154. Bitva u Milvijského mostu (pravá část), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku



155. Samsonovi rodiče před oltářem, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku

156. Samsonovi rodiče před oltářem, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň



157. Samsonovo zasnoubení, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku

158. Samsonovo zasnoubení, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň



159. Samson a Dalila, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku

160. Samson a Dalila, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň



161. Samson bořící pelištejský chrám, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku

162. Samson bořící pelištejský chrám, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň



163. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku

164. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň



165. Praporečníci, ozbrojení muži a starozákonní postavy, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku



166. Jozue, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku



167. Jefte, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku



168. Tři starozákonní postavy?, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, fasáda do ulice



169. Josef a Putifarova manželka, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří



170. Josef a Putifarova manželka, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel



171. Jákob před faraómem?, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří

172. Jákob před faraómem, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel



173. Herkules a pes Kerberos, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří

174. Herkules a pes Kerberos, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 53 x 78. Londýn



175. Fragment herkulovské scény , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří



176. Mužská postava se sloupem , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří



177. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří
178. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys
179. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, Virgil Solis, 1565, dřevorez, 119 x 160. Wolfenbüttel



180. Samson zápasící se lvem, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří

181. Samson zápasící se lvem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys

182. Samson zápasící se lvem, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel



183. Jozue jako vůdce Izraele, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří
184. Jozue jako vůdce Izraele, Virgil Solis, 1565, dřevorez, 119 x 160. Wolfenbüttel



185. Věšení emorejských králů , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří
186. Věšení emorejských králů, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel



187. Triumfátor a družina na slonovi, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek



188. Jákob polévající kámen v Bét-elu, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek



189. Jákobův žebřík, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek

190. Jákobův žebřík, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel



191. Anděl a Tóbit?, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek



192. Kainova oběť, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek

193. Kainova oběť, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, atika



194. Fragmenty andělské scény, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek



195. Renesanční muž, Samson pobíjející Pelištejce? a Samson pijící z vytrysknutého pramene, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek



196. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek



197. Samson zápasící se lvem, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek



198. Ozbrojení muži, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek



199. Samson a Dalila, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek



200. Bojová scéna, 1599, sgrafíto. Benátky nad Jizerou, zámek



201. Judita s hlavou Holofernovou a následující scéna, 1599, sgrafíto. Benátky nad Jizerou, zámek



202. Judita s hlavou Holofernovou, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek



203. Herkules zápasící s Antáiem, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek



204. Herkules zápasící s Antáiem, Marcantonio Raimondi, mědirytina, 175 x 114.

Londýn



205. Obětování Izáka?, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek



206. Adam a Eva, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek

207. Adam a Eva, Marcantonio Raimondi, mědirytina podle Raffaela, 239 x 179.

Londýn

208. Adam, Virgil Solis, lept 110 x 86. Berlín; Eva, Virgil Solis, lept, 110 x 88. Berlín

8 SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Alegorická postava a Ukřižování, 1550–80?, sgrafito-fresco-secco. Telč, dům čp. 15, pohled z náměstí Zachariáše z Hradce. Foto: archiv autora
2. Melancholie, Hans Sebald Beham,???, mědirytina, 79 x 52 cm. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 88, 144-[II] (172)
3. Alegorie Spravedlnosti, 1550–80?, sgrafito-fresco-secco. Telč, dům čp. 15, pohled z ulice U Masných krámů. Foto: archiv autora
4. Prudentia, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
5. Temperantia, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
6. Charitas, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
7. Spes, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
8. Fortitudo, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
9. Iustitia, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
10. Fides, 1567–1569, sgrafito. Praha, Míčovna. Foto: autor
11. Bojovníci, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157. Foto: archiv autora
12. Boj mezi Řeky a Trójany, Hans Sebald Beham, mědirytina, 27 x 33. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 63, 69 (143)
13. Medailony s mužskými hlavami, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157. Foto: archiv autora
14. Alegorický průvod, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157. Foto: archiv autora
15. Alegorický průvod Fortuny, Barthel Beham, mědirytina, 79 x 52. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 87, 140-[III] (170)
16. Vítězný průvod urozené ženy, Hans Sebald Beham, 1549, mědirytina, 20 x 135. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 88, 143-[I] (171)
17. Prudentia, 1570, sgrafito. Tábor, Stárkův dům čp. 157. Foto: archiv autora
18. Prudentia, Hans Sebald Beham, z cyklu Sedmi Ctností, mědirytina, 39 x 24. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 84, 130-[III] (167)
19. Prudentia, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická. Foto: autor
20. Lukrécie, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická. Foto: autor

21. Judita s hlavou Holofernovou, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická. Foto: autor
22. Fortitudo, Hans Sebald Beham, z cyklu Sedmi Ctností, mědirytina, 39 x 24. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 85, 135-[II] (167)
23. Fortitudo, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Plánická. Foto: autor
24. Mladík se sepjatýma rukama, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
25. Mužská ozbrojená figura, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
26. David a Goliáš, Hans Sebald Beham, dřevořez, 51 x 71. Coburg. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 149, [44] (230)
27. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
28. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, po roce 1547, sgrafito. Křemže, dům v ulici Althangasse 2. Reprodukce z knihy: *Österreichische Kunsttopografie*, 1907, Taf. XIII
29. Dva muži nesoucí hrozen ze země Kanaan, Hans Sebald Beham, dřevořez, 51 x 71. Coburg. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 145, [33] (230)
30. Eva?, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
31. Jákobův zápas s andělem, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
32. Mužská figura šaška? a fragment ženské figury, do roku 1589, sgrafito. Klatovy, dům čp. 70, pohled z ulice Krameriova. Foto: autor
33. Inteligentia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
34. Fragmenty dvou alegorických postav, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
35. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
36. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor

37. Ženská alegorická postava, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
38. Ženská alegorická postava (Pax?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
39. Ženská alegorická postava (Věrnost?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, východní fasáda. Foto: autor
40. Iustitia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, jižní fasáda. Foto: autor
41. Postava muže, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro, jižní fasáda. Foto: autor
42. Postava muže (Atlas?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, třetí patro jižní fasáda
43. Iustitia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda. Foto: autor
44. Spes či Sapientia, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda. Foto: autor
45. Benignita, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda. Foto: autor
46. Caritas, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, východní fasáda. Foto: autor
47. Postava v brnění (Fortitudo?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda. Foto: autor
48. Žena (Misericordia?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda. Foto: autor
49. Žena (Fides?), 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny prvního patra, jižní fasáda. Foto: autor
50. Bojová scéna dlouho považovaná za boj Kentaurů s Lapithy, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, východní fasáda. Foto: autor
51. Bojová scéna, dlouho považovaná za boj Kentaurů s Lapithy, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, východní fasáda, detail. Foto: autor
52. Achilles a Hektor, Hans Sebald Beham, mědirytina, 29 x 83. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 62
53. Adam a Eva, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda. Foto: autor

54. Kain a Ábel či Herkules zabíjející Kaka, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda. Foto: autor
55. Mucius Scaevola, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda, Foto: autor
56. Únos Sabineek, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda. Foto: autor
57. Únos Sabineek, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, východní fasáda. Foto: autor
58. Příběh o Josefu Egyptském, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny prvního patra, východní fasáda. Foto: autor
59. Bakchův triumfální průvod, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny druhého patra, jižní fasáda. Foto: autor
60. Žena sedící pod stromem, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda. Foto: autor
61. Jonáš, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda. Foto: autor
62. Marnotratný syn pasoucí vepře, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, mezi okny druhého patra, jižní fasáda. Foto: autor
63. Marnotratný syn pasoucí vepře, Hans Sebald Beham, mědirytina, 52 x 99. Londýn. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 51, 33-[IV] (131)
64. Střelení na mrtvého krále, 1576–1610?, sgrafito. Praha, dům U Minuty, nad okny prvního patra, jižní fasáda. Foto: autor
65. Střelení na mrtvého krále, Virgil Solis, mědirytina, 48 x 100. Berlín. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 19 (part 1), 1987, 45, 84 (255)
66. Iustitia, konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny prvního patra, západní fasáda. Foto: autor
67. Ženská postava, konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny prvního patra, západní fasáda. Foto: autor
68. Muž s kyjem a lvem (Samson?), konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, dům U Zlatého rohu, mezi okny druhého patra, západní fasáda. Foto: autor
69. Ozbrojená postava (Fortitudo?), konec 16. století – 1622, sgrafito. Praha, Malé náměstí, dům čp. 5, mezi okny druhého patra, západní fasáda. Foto: autor
70. Kain a Ábel, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, atika. Foto: archiv autora

71. Samson zápasící se lvem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys. Foto: archiv autora
72. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, Samson napojen pramenem vytrysknutým ze skály, Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys. Foto: archiv autora
73. Samson a Dalila, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys. Foto: archiv autora
74. Starozákonní postavy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, mezi krakorci. Foto: archiv autora
75. Jákob zápasící s andělem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, mezi krakorci. Foto: archiv autora
76. Stvoření Evy, Kain a Ábel, Holubice s mírovou ratolestí v zobáku po potopě světa, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86. Foto: archiv autora
77. Vyhnání z ráje, Oběť Abrahamova, Noe děkuje za záchranu, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86. Foto: archiv autora
78. Anděl vyvádí Lota a jeho dcery ze Sodomy, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86. Foto: archiv autora
79. Josef a Putifarka, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86. Foto: archiv autora
80. Návrat malého Tobiáše s archandělem Rafaelem, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86. Foto: archiv autora
81. Lukrécie, 1548, sgrafito. Slavonice, dům čp. 86, arkýř. Foto: archiv autora
82. Polofigury ozbrojených starozákonních bojovníků, 1555, sgrafito. Telč, dům čp. 61. Foto: archiv autora
83. Polofigury starozákonních postav v pásu spolu s dalšími dvěma výjevy, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
84. Vennus a Jupiter, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
85. Vennus, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch 19 (part 1)*, 1987, 82, 167 (265)
86. Jupiter, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch 19 (part 1)*, 1987, 81, 164 (265)
87. Mars, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
88. Mars, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch 19 (part 1)*, 1987, 81, 165 (265)
89. Luna, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora

90. Luna, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19 (part 1), 1987, 83, 169 (265)
91. Sol, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
92. Sol, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19 (part 1), 1987, 82, 166 (265)
93. Saturnus, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
94. Saturnus, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19 (part 1), 1987, 81, 163 (265)
95. Mercurius, 1559, sgrafito. Slavonice, dům čp. 85. Foto: archiv autora
96. Mercurius, Virgil Solis, mědirytina, 51 x 85. Berlín. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19 (part 1), 1987, 83, 168 (265)
97. Herkulovy činy, 1545–57, sgrafito. Prachatice, Literátská škola čp. 29. Foto: archiv autora
98. Herkulovy činy (Herkules zabíjející Kaka), 1545–57, sgrafito. Prachatice, Literátská škola čp. 29. Foto: archiv autora
99. Herkules zabíjející Kaka, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 50 x 72. Londýn. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 15, 1978, 75, 104-[I] (158)
100. Herkules a kentaur Eurytión, 1545–57, sgrafito. Prachatice, Literátská škola čp. 29. Foto: archiv autora
101. Herkules a kentaur Eurytión, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 51 x 79. Londýn. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 15, 1978, 73, 96 (157)
102. Samson, 1557, sgrafito. Prachatice, Rektorský dům čp. 30. Foto: archiv autora
103. Hodující muž, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
104. Pokoušení Krista ďáblem?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
105. Klanění tří králů, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
106. Navštívení Abraháma třemi muži (anděly), 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
107. Muž sekající do stromu, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
108. Adam?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
109. Muž před mříží, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
110. Ozbrojený muž, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
111. Hostina, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
112. Obléhání města?, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor

113. Obléhání města? se scénou dvou postav mezi stromy, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
114. Lovecká scéna s divočákem, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
115. Ukřižování, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
116. Ukřižování, kresba podle sgrafita z roku 1907. Reprodukce z knihy: Soupis památek 1907, obr. 187
117. Žena předávající věnec muži se sekyrou, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
118. Žena předávající věnec muži se sekyrou, kresba podle sgrafita z roku 1907. Reprodukce z knihy: Soupis památek 1907, obr. 186
119. Muži nesoucí kád', 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
120. Muži nesoucí kád', kresba podle sgrafita z roku 1907. Reprodukce z knihy: Soupis památek 1907, obr. 185
121. Žena s klíči, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
122. Předání desek Zákona, 1562, sgrafito. Přerov nad Labem, tvrz. Foto: autor
123. Poslední večeře Páně, 1563, sgrafito. Prachatice, děkanský úřad čp. 31. Foto: archiv autora
124. Ikarův pád, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88. Foto: archiv autora
125. Ikarův pád, Virgil Solis, 1563, Philips Galle, dřevořez, 62 x 81. Vídeň. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 495, 7.95 (320)
126. Ajaxova sebevražda, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88. Foto: archiv autora
127. Ajaxova sebevražda, Virgil Solis, 1563, dřevořez, 62 x 81. Vídeň. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 509, 7.152 (320)
128. Aeneův útěk z Tróje, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88. Foto: archiv autora
129. Aeneův útěk z Tróje, Virgil Solis, 1563, dřevořez, 62 x 81. Vídeň. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 511, 7.159 (320)
130. David, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88. Foto: archiv autora
131. Goliáš, 1570, sgrafito. Slavonice, dům čp. 88. Foto: archiv autora
132. Mravoličné motivy, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
133. Sv. Jiří, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
134. Muž se psíkem, skupina žen a mořská panna, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora

135. David hledající kamínky?, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169.
Foto: archiv autora
136. David a Goliáš, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
137. Lovecká scéna, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
138. Slon, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
139. Vojenský tábor, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
140. Hra na slepou bábu, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
141. Mravoličná scéna u oltáře, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169.
Foto: archiv autora
142. Bratři vytahující Josefa ze studny, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
143. Bratři vytahující Josefa ze studny, Jost Amman, dřevořez, 108 x 153. Londýn.
Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 20, 1985, 748, 12.12 (374)
144. Bratři vytahující Josefa ze studny, Hans Sebald Beham, dřevořez, 51 x 71. Londýn.
Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 15, 1978, 138, [12] (230)
145. Bratři vytahující Josefa ze studny, Virgil Solis, dřevořez, 1565, 119 x 160.
Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 19, 1987, 289, 1.12 (316)
146. Fragmenty sgrafit směrem do náměstí, 1572/3, sgrafito, Prachatice, Rožmberský dům čp. 169. Foto: archiv autora
147. Alexandr Veliký krotící koně Búkefala?, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
148. Boj na břehu moře o dívku (Únos Heleny?), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito.
Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
149. Obrněný muž opírající se o štít se lví hlavou (Hektor?), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
150. Tři jezdci na koních, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku.
Foto: autor
151. Dáreiova rodina před Alexandrem Velikým?, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito.
Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor

152. Muž s kočkou za krkem, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku.
Foto: autor
153. Bitva u Milvijského mostu (levá část), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
154. Bitva u Milvijského mostu (pravá část), 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
155. Samsonovi rodiče před oltářem, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
156. Samsonovi rodiče před oltářem, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 56, 1985, 20, .007:1
157. Samsonovo zasnoubení, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku.
Foto: autor
158. Samsonovo zasnoubení, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 56, 1985, 22, .007:3
159. Samson a Dalila, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
160. Samson a Dalila, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 56, 1985, 24, .007:5
161. Samson bořící pelištejský chrám, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
162. Samson bořící pelištejský chrám, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 56, 1985, 25, .007:6
163. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, nádvoří zámku. Foto: autor
164. Samson pobíjí Pelištejce oslí čelistí, Philips Galle, počátek 60. let 16. století, mědirytina, r 25,8. Vídeň. Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 56, 1985, 23, .007:4
165. Praporečníci, ozbrojení muži a starozákonní postavy, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku. Foto: autor
166. Jozue, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku.
Foto: autor
167. Jefte, 70. – 80. léta 16. století, sgrafito. Litomyšl, vstupní brána do areálu zámku.
Foto: autor

168. Tři starozákonní postavy?, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, fasáda do ulice. Foto: autor
169. Josef a Putifarova manželka, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
170. Josef a Putifarova manželka, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 290, 1.13 (316)
171. Jákob před faraónem?, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
172. Jákob před faraónem, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 291, 1.15 (316)
173. Herkules a pes Kerberos, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
174. Herkules a pes Kerberos, Hans Sebald Beham, 1545, mědirytina, 53 x 78. Londýn. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 15, 1978, 74, 100-[I] (157)
175. Fragment herkulovské scény , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
176. Mužská postava se sloupem , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
177. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
178. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys. Foto: archiv autora
179. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 305, 1.43 (316)
180. Samson zápasící se lvem, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
181. Samson zápasící se lvem, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, podokenní vlys. Foto: archiv autora
182. Samson zápasící se lvem, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 304, 1.41 (316)
183. Jozue jako vůdce Izraele, kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří. Foto: autor
184. Jozue jako vůdce Izraele, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 299, 1.32 (316)

185. Věšení emorejských králů , kolem 1583, sgrafito. Praha, Martinický palác, nádvoří.
Foto: autor
186. Věšení emorejských králů, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel.
Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 301, 1.36 (316)
187. Triumfátor a družina na slonovi, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem,
zámek. Foto: autor
188. Jákob polévající kámen v Bét-elu, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem,
zámek. Foto: autor
189. Jákobův žebřík, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek. Foto: autor
190. Jákobův žebřík, Virgil Solis, 1565, dřevořez, 119 x 160. Wolfenbüttel. Reprodukce
z knihy: The Illustrated Bartsch 19, 1987, 288, 1.9 (316)
191. Anděl a Tóbit?, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek. Foto: autor
192. Kainova oběť, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek. Foto: autor
193. Kainova oběť, 1547, sgrafito. Slavonice, dům čp. 90, atika. Foto: archiv autora
194. Fragmenty andělské scény, 90. léta 16. století, sgrafito. Brandýs nad Labem, zámek.
Foto: autor
195. Renesanční muž, Samson pobíjející Pelištejce? a Samson pijící z vytrysknutého
pramene, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek. Foto: archiv autora
196. Samson odnáší dveře městské brány Gazy, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou,
zámek. Foto: archiv autora
197. Samson zápasící se lvem, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek. Foto: archiv
autora
198. Ozbrojení muži, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek. Foto: archiv autora
199. Samson a Dalila, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek. Foto: archiv autora
200. Bojová scéna, 1599, sgrafito. Benátky nad Jizerou, zámek. Foto: archiv autora
201. Judita s hlavou Holofernovou a následující scéna, 1599, sgrafito. Benátky nad
Jizerou, zámek. Foto: archiv autora
202. Judita s hlavou Holofernovou, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek. Foto: autor
203. Herkules zápasící s Antáiem, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek. Foto: autor
204. Herkules zápasící s Antáiem, Marcantonio Raimondi, mědirytina, 175 x 114.
Londýn. Reprodukce z knihy: The Illustrated Bartsch 26, 1978, 27, 289 (221)
205. Obětování Izáka?, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek
206. Adam a Eva, 1600–1614, sgrafito. Nelahozeves, zámek. Foto: autor

207. Adam a Eva, Marcantonio Raimondi, mědirytina podle Raffaela, 239 x 179. Londýn.
Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 26, 1978, 9, 1 (3)
208. Adam, Virgil Solis, lept 110 x 86. Berlín; Eva, Virgil Solis, lept, 110 x 88. Berlín.
Reprodukce z knihy: *The Illustrated Bartsch* 19, 1987, 14, 5 (246); 6 (246)

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ADAMOVIÁ Karolína / ŠOUŠA Jiří: Spravedlnost v českém výtvarném umění. Praha 2004
- AKVINSKÝ Tomáš (1225 – 1274): Theologická summa, 2004
- AUGUSTIN (354 – 430): De libero arbitrio. O milosti a svobodném rozhodování. Odpověď Simplicianovi, Praha 2000
- BALEKA Jan: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997
- BAUMGARTNER Isidor: Laster. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 1997⁶, col. 658
- BRANT Sebastian: Loď bláznů. Praha 2007
- BURKE Peter: Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii. Praha 1996
- Cesare Ripa. Baroque and rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“ with 200 engraved illustrations. MASER Edward A.(ed.). New York 1971
- Dějiny české literatury I. Starší česká literatura. HRABÁK Josef (ed.). Praha 1959
- DVOŘÁK Max / HAUSER Paul: Sgraffiti im Schlosse zu Leitomischl. In: Kunstgeschichtes Jahrbuch der K. K. zentral-kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst – und historischen Denkmale. Wien 1907, 77–84
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta / MACHÁLKOVÁ Helena: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance. In: Zprávy památkové péče XIV, č. 2–3, 1954
- Erasma Rotterdamského Chvála bláznovství. Z latinského jazyka přeložil a výkladem doplnil Řehoř Hrubý z Jelení (1515). PRAŽÁK Emil (ed.). Praha 1969
- EVANS Michael W.: Laster. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 3. Allgemeine Ikonographie L–R. Freiburg in Breisgau 1971³, unveränderter Nachdruck 1990, col. 15–27
- EVANS Michael W.: Tugenden. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie S–Z Nachträge. Freiburg in Breisgau 1972⁴, unveränderter Nachdruck 1990, col. 364–380
- EVANS Michael W.: Tugenden und Laster. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie S–Z Nachträge. Freiburg in Breisgau 1972⁴, unveränderter Nachdruck 1990, col. 380–390
- FORSCHNER Maxmilian: Tugend. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 2001¹⁰, col. 293–296
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 3. Spätmittelalter und Renaissance. BEAUFORT-SPONTIN Christian (ed.) München 2003

- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HEJNIC Josef: Antika a latinská humanistická literatura v Čechách od konce doby husitské do 18. století. In: Antika a česká kultura. Praha 1980, 220–237
- HEJNIC Josef: Erasmus Rotterdamský a české země ve druhém desetiletí 16. století. In: Listy filologické, roč. 109, Praha 1986, 214–221
- HLOBIL Ivo / PETRŮ Eduard: Humanismus a raná renesance na Moravě. Praha 1992
- HOŠEK Jiří / MUK Jan: Omítky historických staveb. Praha 1989
- JINDROVÁ Jarmila: Sgrafita na pražské Minutě. Pražskou minulostí II. Praha 1958
- Klatovské pamětihodnosti. PROTIVA Josef (ed.). Klatovy 2003, 16
- KOLÁR Jaroslav: Vztah české literatury 14.–16. století k italské kultuře humanismu a renesance. In: Slavia, Časopis pro slovanskou filologii 52, 1983, 24–34
- KOPECKÝ Milan: Antika a česky psaná literatura od konce husitství do Bílé hory. In: Antika a česká kultura. Praha 1980, 238–250
- KOPECKÝ Milan: Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory. Brno 1979
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka. Praha 1989
- KROUPA Jiří: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996
- KUČA Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl VI, Pro–Sto, Praha 2004, 166sq.
- KYZOUROVÁ Ivana (ed.): Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. Katalog výstavy Správy Pražského hradu, Císařská konírna, 28.2.–1.7.2007, Praha 2007
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ Milada: Samsonovský cyklus ve sgrafitu Litomyšlského zámku. In: Umění 11, 1963, 124–127
- LÉON-DUFOUR Xavier a kol.: Slovník biblické teologie, český překlad 5. vydání z roku 1981, Řím 1991
- LÜDIGE-KAUTE Lore: Alegorie. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Allgemeine Ikonographie A–E. Freiburg in Breisgau 1968, col. 98–100
- LÜDIGE-KAUTE Lore: Personifikationen. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 3. Allgemeine Ikonographie L–R. Freiburg in Breisgau 1971³, unveränderter Nachdruck 1990, col. 394–407
- MARTIN René a kol.: Slovník řecko-římské mytologie a kultury. Praha 1993
- MUCHKA Ivan Prokop: Architektura renesanční. Praha 2001

- NOVOTNÝ Vladimír: Poznámky o českém renesančním sgrafitu. In: Památky archeologické, sk. Historická I, díl 37, Praha 1931
- Österreichische Kunsttopografie. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich. DVOŘÁK Max (ed.). Wien 1907, 264sq.
- PANOFSKY Erwin: Dürers „Melencolia I“. Eine Quellen und Typen geschichtliche Untersuchung. Lipsko 1923
- RAMPULA Josef: Domy v Telči. Pelhřimov/Telč 1999
- RAVELLI Lanfranco: Polidoro Caldara da Caravaggio. I. Disegni di Polidoro; II. Copie da Polidoro. Bergamo 1978
- REICHERTOVÁ Květa: Litomyšl. Praha 1977, 44–45
- Renesanční poesie. BUSINSKÁ Helena (ed.). Předmluva a životopisy MARTÍNEK Jan. Praha 1975
- RIPA Cesare: Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini chvate dall antichita, e di propria inventione. With an introduction by Erna Mandowsky. 2. Nachdruckaufloge der Ausgabe Rom 1603. Hildesheim / Zürich / New York 1984
- ROYT Jan (rec.): KYZOUROVÁ Ivana: Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. In: Umění LVI, 2008, 152-154
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- SCIURE Helga: Tugend, Ikonografie. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien 2001¹⁰, col. 301sq.
- Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese českobrodském. Praha 1907
- Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese litomyšlském. Praha 1908
- Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese prachatickém. Praha 1913
- Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém. Praha 1898
- ŠAMÁNKOVÁ Eva: Architektura české renesance. Praha 1961
- ŠTULC Josef: Obnova národní kulturní památky zámku v Litomyšli. In: Památky a příroda 6, 1983, 334–340
- TERTULLIANUS (cca 16 – cca 220): De spectaculis. O hrách. Úvodní studii, překlad, poznámky a výběrovou bibliografii k Tertullianovým dílům pořídil Petr Kitzler. Praha 2004
- The Illustrated Bartsch 15. Early German Masters. Barthel Beham; Hans Sebald Beham. KOCH Robert A.(ed.). New York 1978

- The Illustrated Bartsch 19 (part 1). German Masters of the sixteenth century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts. PETERS Jane S.(ed.). New York 1987
- The Illustrated Bartsch 20 (Part 2). German Masters of the sixteenth century. Jost Amman: Woodcuts, continued. PETERS Jane S.(ed.). New York 1985
- The Illustrated Bartsch 26. The works of Marcantonio Raimondi and of his school. OBERHUBER Konrad (ed.). New York 1978
- The Illustrated Bartsch 56. Netherlandish artists. Philips Galle. DOLDERS Arno (ed.). New York 1985
- Josef TRUHLÁŘ: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II. Praha 1984
- Josef TRUHLÁŘ: Počátky humanismu v Čechách. Praha 1892
- Umělecké památky Čech 2. POCHE Emanuel (ed.). Praha 1978
- Umělecké památky Čech 3. POCHE Emanuel (ed.). Praha 1980
- Umělecké památky Prahy. Staré město, Josefov. VLČEK Pavel (ed.). Praha 1996
- VLK Miroslav: Komplexní rehabilitace zámku v Nelahozevsi a jeho okolí. In: Památky a příroda 7, 1983, 193–209
- VLK Miroslav: Nelahozeves zámek. Praha 1992
- WINTER Zikmund: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v 16. století. s. I. 1909
- WIRTH Zdeněk: Zásady ochrany památek a veřejné estetiky. Správná konzervace sgrafit, nástěnných maleb a štuk In: Za starou Prahu II, 1911
- ZLATOHLÁVEK Martin: Blahoslavenství, Dary ducha a Ctnosti. K ikonografii obrazu Posledního soudu ve florentském dómu. In: Pitura verba capuit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006

10 RESUMÉ

Sgrafitová výzdoba fasád na našem území byla v období renesance velmi oblíbeným prvkem exteriérů především měšťanských domů a zámků. Kromě psaníček se zde často objevovaly motivy figurální. Právě jejich ikonografie, či dokonce ikonografický program, se zdá být dnes na první pohled již často celkově setřený. Není však pochyb o tom, že témata zobrazovaná na fasádě nebyla volena jen náhodně. Vzhledem k době na naše území již proniklého humanismu a jeho myšlenek, lze hledat smysl zobrazování některých scén ve snaze o nápravu mravů. Stejně tak se k této tematice totiž obrací dobová literatura, která nezřídka nese moralizující obsah. Tento fakt vede k nutnosti, dívat se stejným způsobem i na sgrafíta.

Témata sgrafit však málokdy nesla přímo alegorické postavy Ctností a Neřestí. Oblíbenější byly např. scény biblické a mytologické a někteří jejich hrdinové, které a kteří na ctnosti, případně i na neřesti odkazovali. Jejich výběr byl však též omezen, a to produkcí grafik, většinou ze severského prostředí, které sgrafitářům sloužily jako předlohy či minimálně inspirační zdroje. Některé typy zobrazovaných postav i konkrétních scén se tak neustále opakují, a to jak v grafikách, tak i ve sgrafitu. Oblíbenými postavami nesoucími moralizující podtext byl např. starozákonní Josef, Samson či mytologický hrdina Herkules. Jejich časté zobrazování nepochybně vypovídalo o jejich příkladných skutcích a nutnosti jít, stejně jako oni, cestou ctností.

Díky odhalení grafických předloh pro některá sgrafíta se dostáváme k jejich ikonografii i následnému významu a důvodu jejich zobrazení. Grafiky v tomto směru hrají významnou roli a svou kvalitou také přispívají k povýšení kvality, podle nich vytvářených, sgrafit. Na sgrafíta je však nutné se dívat ikonograficky, sledovat jejich význam a číst je jako ikonografický celek. S přihlédnutím k dobové literatuře i k době, kdy sgrafíta na našem území vznikala, tak dojdeme k názoru, že většina ikonografických programů sgrafitových domů v Čechách i na Moravě působí moralistně. A to jak díky alegorickým postavám Ctností, tak především díky scénám, které na ně odkazují. Právě ty totiž byly měšťanstvu mnohem bližší. Příkladné skutky tak mohly být v některých městech vnímány téměř na každém kroku...

Klíčová slova: Renesance, Sgrafíto, Ikonografie, Ctnosti a neřesti, Grafika

10 ANOTACE

THE THEME OF MORALITIES AND DEPRAVITIES IN RENAISSANCE DECORATION OF SGRAFFITOS IN THE CZECH AND MORAVIA ARCHITECTURE

The thesis is focused on decoration of fronts in the renaissance architecture, there is special consideration to the theme of moralities and depravities and their iconography. Firstly, the theme is in general. There is described the sgraffitos technique and it's previous phases in Italy. Hereinafter, there is characterised the slow perforation to our territory with the oldest examples and later on with other pieces, and also the splitting of sgraffitos in two units. Thereafter, there is mentioned the sense of humane thinking in previous period, which came to our territory, and extended idea of the influence of humane literature in our country over the morality tendency in the society. Those chapters are very important base to understand the meaning of popularity of the theme of moralities and depravities in illustrations at that time. Furthermore, there is underlined the signification of the graphic masters for creating sgraffitos decoration of fronts, there are also mentioned the most used themes, that were taken over the sgraffitos later on. After that follows the elaboration about iconography, mainly personification of moralities and depravities from their first illustration till the period of Renaissance. Thereon, there are connected some biblical, mythological and other themes, which also adverted to moralities and depravities. Fundamental part of my thesis are mainly chapters, where the themes are followed up by factual examples of extended sights in Czech country. The sgraffitos are described, compared with accessible graphic masters and there is every time pointed out sgraffitos on one building as unit iconographic complex with accent to the theme of moralities, eventually also depravities.

Key words: Renaissance, Sgraffito, Iconography, Moralities and depravities, Graphic prints

Počet znaků: 256 286 (bez mezer)