

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Šárka Brychtová

Ikonografický program kazetového stropu ve Zlatém sále Státního zámku v Telči

The Iconographic Program of the Coffered Ceiling in the Golden Hall at the State Telč
Castle

Praha 2016

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

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za cenné připomínky a velmi vstřícný přístup při konzultacích.

Další poděkování patří rodině a přátelům za podporu při studiu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. ledna 2016

.....
Šárka Brychtová

Abstrakt

Práce přináší formální a námětový popis a významový rozbor stropní kazetové výzdoby Zlatého sálu Státního zámku v Telči v dějinných souvislostech. Strop je členěn do třiceti polí, kterým dominují figurální výjevy, jejichž větší část se podařilo interpretovat. Z celkového počtu třiceti výjevů jsou pro čtrnáct postav nalezené grafické předlohy. Díky zobrazeným atributům bylo možné u dalších devíti polí identifikovat zobrazenou figuru, zbylých sedm scén nemá uspokojivé vysvětlení. Na základě těchto informací jsem vytvořila hypotézu o možném ikonografickém programu. Díky větší části identifikovaných výjevů lze v celkovém konceptu výzdoby vykonstruovat dvě hlavní námětové linie, které se v některých případech prolínají. První se zaměřuje na lásku ve formě lásky mezi lidmi a lásky spojené s vírou v křesťanského Boha. Další náměty mají mravokárný charakter, varují nás před etickými poklesky a špatným zacházením s bohatstvím. Jedna z kapitol je věnována možnému autorství a inspiračním vlivům ze zahraničí. V této oblasti zatím nebyla nalezena uspokojivá odpověď.

Klíčová slova

kazetový strop, ikonografický program, grafické předlohy, Zlatý sál, zámek, Telč

Abstract

The work provides a factual description, thematic description and semantic analysis of the coffered ceiling in the Golden Hall at the State Telč Castle in Telč, including the historical context of its making. The ceiling consists of thirty coffers, each depicting one figure. The original graphic templates have been found for fourteen coffers. The depicted figures were identified in additional nine coffers based on the analysis of the represented attributes of those figures, but the meaning of the remaining seven coffers remains to be unclear. Based on identifying the figures in the majority of the coffers, the work builds two main, partially overlapping thematic courses. The first thematic course focuses on love between human beings and love as a part of Christian faith. The second thematic course focuses on moralistic themes, warning against moral lapses and particularly against the improper use of wealth. One chapter in the work focuses on probable authorship of the coffered ceiling and on foreign influences, but a definitive satisfying answer to these questions has not been found.

Keywords

coffered ceiling, iconographic program, graphic patterns, Golden hall, castle, Telč

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Telčský zámek	9
	2.1 Stavebníci a umělci	9
	2.2 Šlechta v Telči	9
	2.3 Zachariáš z Hradce.....	10
	2.3.1 Hospodářství zámeckého pána.....	11
	2.3.2 Společenská prestiž	12
3	Kazetový strop	14
	3.1 Maskarony	14
	3.2 Figury v oblacích	15
	3.3 Kazety.....	16
	3.4 Opravy stropu	16
4	Formální popisy jednotlivých kazet.....	18
5	Inspirační zdroje pro provedení řezeb	26
6	Námětové popisy jednotlivých kazet.....	29
7	K otázce autorství stropní výzdoby	37
8	Návrh ikonografického programu.....	40
	8.1 Začátek čtení stropní výzdoby	44
9	Závěr	47
10	Seznam použité literatury a pramenů.....	48
11	Obrazová příloha.....	50
12	Seznam obrazové přílohy.....	93

1 Úvod

Telčský zámek je téměř intaktně zachován z doby jeho největší slávy. Tj. z poloviny 16. století. V této době došlo z iniciativy tehdejších majitelů pánů z Hradce k renesanční přestavbě exteriéru i dekorování interiéru. Významnou součástí zámku se stal Zlatý sál, umístěný v severním křídle zámku. Sál byl vybudován k reprezentativním účelům a jako taneční a zábavní místnost. Strop tohoto sálu je vyzdoben třiceti unikátními dřevořezbami, které nemají na našem území obdoby.

Výzdoba Zlatého sálu již byla do určité míry zpracována v odborné literatuře. Částečně se jí věnuje Miroslava Nováková Skalická v časopisu *Průzkumy památek* roku 1985.¹ Badatelka v příspěvku informuje o proběhnuté restauraci stropní výzdoby z let 1980–1985. Dalšími, kdo se zabývali stropní výzdobou Zlatého sálu, byli Květa Křížová ve *Zprávách památkové péče* v roce 2006² a Jan Salava v diplomové práci *Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči* z roku 2010.³ V těchto příspěvcích byl popsán námětový rozbor některých figur ze stropní výzdoby, který však nebyl uspokojivě vyčerpán; celkem bylo identifikováno šest figur na základě nalezených inspiračních zdrojů. Prozatím nebyl v žádném příspěvku vypracován ikonografický program nástropních dřevořezeb ve Zlatém sále a také autorství celé výzdoby nebylo jasně určeno.

Za cíl bakalářské práce jsem si vytyčila přiblížit se námětům zobrazených řezeb ve stropní výzdobě Zlatého sálu na zámku v Telči a následně proniknout blíže k problematice ikonografického programu. Hlavním impulsem pro bližší zkoumání byly velice útržkovité informace o zobrazených figurách a jejich možné návaznosti.

Práci je možné rozdělit do tří hlavních částí. První část je věnována vzhledu do působení rodiny pánů z Hradce na telčském panství. Důležitý moment je přidělení panství Zachariáši z Hradce. Ten pod vlivem italské renesanční kultury, která mu byla zprostředkována díky účasti na šlechtické výpravě do Janova roku 1551, nechal přestavět svoji rezidenci v Telči v renesančním stylu.

Druhý úsek práce je zaměřen na kazetový strop a jeho formální i námětový popis. Strop je rozčleněn do třiceti polí, jež jsou osazeny dřevořezbami s mytologickými či alegorickými náměty. Identifikací jednotlivých figur se již zabývala Květa Křížová

¹ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985 — Miroslava NOVÁKOVÁ SKALICKÁ: Oprava stropu ve Zlatém sále Státního zámku v Telči. In: *Průzkumy památek* X, 1985, 460–464

² KRÍŽOVÁ 2006 — Květa KRÍŽOVÁ: K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči. In: *Zprávy památkové péče* LXVI, 2006, 337–340

³ SALAVA 2010 — Jan SALAVA: *Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči* (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2010

v *Průzkumech památek*, která určila jako inspirační zdroj knihu Andrey Alciata *Emblematum Libellum* vydanou v Lyonu roku 1550.⁴ Další inspirační zdroj uvedl Jan Salava ve své diplomové práci *Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči*. Jedná se o knihu *La vite et Metamorfoseo* od Publia Ovidia Nasa, vydanou roku 1559 také v Lyonu.⁵ Třetím inspiračním zdrojem je grafika *Víra v Boha přináší milosrdenství* z cyklu *Cesta k věčnému blahu* od Dircka Volkertsze Coornherta opět uvedená Salavou. Tyto zdroje jsem rozšířila o knihy emblémů Andrey Alciata z let 1546 a 1551. Z celkového počtu třiceti námětů jsou v práci uvedeny grafické předlohy ke čtrnácti řezbám. U dalších devíti kazet bylo možné díky zobrazeným atributům určit pravděpodobnou identifikaci figur. U zbylých sedmi výjevů se zatím nepodařilo dohledat inspirační zdroj.

V závěrečné části se snažím přiblížit problematiku koncepce ikonografického programu a autorství. S uvážením všech dosavadních zjištění se domnívám, že se jedná o náměty, které nás mají nabádat k dobrým mravům, a o náměty, které v protikladu upozorňují na pošetilé či nespravedlivé jednání. V otázce autorství řezeb i konceptu stropní výzdoby také nebyla prokázána spolehlivá odpověď. S přihlédnutím k místům vydání knih, které sloužily jako inspirace, se lze domnívat, že se mohlo jednat o umělce s francouzskými styky. Stejně relevantní je domněnka založená na faktu expresivního pojetí řezeb a použitého německého jazyka ve výzdobě, která poukazuje na možnost působení mistra z německy mluvících zemí. Toto tvrzení navíc podtrhují časté návštěvy příbuzných Zachariáše do zmíněných oblastí, a tedy upozorňují na možnost zprostředkování uměleckých kontaktů.

⁴ ALCIATO 1550 — Andrea ALCIATO: *Emblematum libellum*. Lyon 1550

⁵ NASO 1559 — Publius Ovidius NASO: *La vite et Metamorfoseo*. Lyon 1559

2 Telčský zámek

Zámek i město Telč zažily největší rozkvět za pána Zachariáše z Hradce. Ten získal telčské panství roku 1550.⁶ Po výhodném sňatku s Kateřinou z Valdštejna v roce 1553 začaly stavební práce. Práce probíhaly ve třech na sebe navazujících stavebních etapách, první mezi lety 1553–1560 byla zahájena stavbou jižního průčelí starého gotického hradu. Druhá etapa probíhala v letech 1560/1563–1570/72, do tohoto časového rozmezí spadá i výzdoba kazetového stropu ve Zlatém sále. Zámek byl dostavěn v závěrečné třetí fázi v průběhu let 1572/1574–1585.⁷

2.1 Stavebníci a umělci

O tom, jak se žilo na dvoře v Telči, máme velice málo písemných záznamů, bližší informace, které většinou můžeme najít v rodinném archivu, zde scházejí. Záznamy ve spisovně jsou datovány až od roku 1589, kdy Zachariáš zemřel. Chybí nám tedy zprávy o společenském životě tamní šlechty a měšťanů, o důležitých návštěvách a pro nás nejdůležitější zprávy o umělcích či řemeslnících, kteří na zámku pracovali. Co se týče renesanční tváře stavby, tak jsou v literatuře nejvíce uváděna jména architektů/stavebníků Antonína Vlacha a Baldassara Maggiho z Arogn, mistrů původem ze severní Itálie. Baldassar Maggi se pohyboval v okruhu kameníků Antonia Comettiho, Hanse Mauera, Giovanniho Antoni Brocca (dvorní kameník Rudolfa II.), malířů Raimunda Paula a George Widmana a truhláře kazetových stropů Ulricha Dechsnera.⁸

2.2 Šlechta v Telči

Páni z Hradce patřili mezi jedny z nejvýznamnějších rodů už od skončení husitských válek. V takzvaném „bezvládí“ měli v držení tři nejvyšší úřady, což bylo nejvíc mezi ostatní šlechtou.⁹ V pohusitském a jagellonském období zaujímali páni z Hradce 4. místo mezi nejvlivnějšími šlechtickými rody.¹⁰ V oblasti nejvýznamnějších renesančních staveb

⁶ KOUKAL 1996 — Petr KOUKAL: Narození, sňatky, manželky a děti Zachariáše z Hradce a na Telči. In: Vlastivědný sborník Vysočiny X, 1996, 50

⁷ LEDVINKA 1993 — Václav LEDVINKA: Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550-1589). In: Opera historica III, 1993, 202

⁸ MÜLLER 1998 — Jan MÜLLER: Pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 94

⁹ JUROK 2000 — Jiří JUROK: Česká šlechta a feudalita ve středověku a raném novověku. Majetková a sociální struktura, politická moc a kulturní reprezentace šlechty a feudality v českém státě ve 13. - první polovině 17. století. Nový Jičín 2000, 107

¹⁰ JUROK 2000, 110

kolem roku 1530 byl na druhém místě Adam I. z Hradce, celkově osmý nejbohatší pán, který své finance po roce 1530 investoval převážně do přestavby zámku v Jindřichově Hradci.¹¹ Druhý syn Adama I. Zachariáš byl v roce 1557 dvanáctý nejbohatší šlechtic, v této době již probíhala přestavba telčského zámku. V tabulce umělecky nejvýznamnějších staveb na Moravě v době renesance patřili páni z Hradce na 2–4. místo mezi ostatními šlechtickými rody.¹²

Tyto údaje nám značí celkovou prestiž tohoto rodu i před Zachariášovou správou nad panstvím v Telči. Již Zachariášův otec Adam I. byl velice majetný a mohl si dovolit zaměstnávat významné umělce, jako byl Jacopo Seisenegger, od kterého máme několik portrétů této rodiny. Zachariáš mohl tedy „zdědit“ některé umělce od svého otce. Stejně tak dobře mohl využívat i prestiže jména k získání kontaktu z jiných dvorů nebo ze zahraničí.

2.3 Zachariáš z Hradce

Zachariáš se narodil někdy v zimě na přelomu let 1527/1528 jako druhý syn Adama I. z Hradce a jeho manželky Anny z Rožmitálu. Přesné datum jeho narození není známé, odvozuje se tak z malby od Jacopa Seiseneggera, kde jsou Zachariáš a jeho bratr Jáchym zobrazeni jako děti.¹³ Oproti bratru Jáchymovi, nemáme o Zachariášově vzdělání přesné záznamy. Víme, že Jáchym byl vzděláván výukou němčiny, češtiny, latiny a polštiny. O Zachariášových jazykových dovednostech víme jen to, že neuměl německy.¹⁴ Co se týče, zájmů zámeckého pána, můžeme mít určitou představu ze soupisu knihovny z roku 1589, který byl sestaven po Zachariášově smrti. Tehdy knihovna čítala 68 svazků. Byly mezi nimi právní spisy, historické sepisování „*příběhů království českého*“, sbírka duchovních písní, dvě tabulatury a sbírka kázání kněze Tomáše Bavorovského.¹⁵ Tuto knihovnu daroval Zachariášův synovec Adam II. v letech 1595–1596 jezuitům.¹⁶

Z dobových pramenů víme, že byl Zachariáš katolického vyznání. Z dochované korespondence cituji jednu pasáž: „*ve víře vlažný a tolerantní Zachariáš byl v šedesátých a sedmdesátých letech jediným příslušníkem panského stavu na Moravě, který vyznával katolické náboženství.*“¹⁷ Katolický rituál byl dodržen i při posledním rozloučení, které se

¹¹ JUROK 2000, 266

¹² Ibidem

¹³ KOUKAL 1996, 43

¹⁴ Ibidem, 46

¹⁵ HRDLIČKA 1996 — Josef Hrdlička: Literární mecenát posledních pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 351

¹⁶ Ibidem, 350

¹⁷ BŮŽEK/HRDLIČKA 1998 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA: Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence. In: Opera historica VI, 1998, 202

konalo v kapli Všech svatých. Tuto kapli nechal Zachariáš stavět od roku 1575, speciálně pro příležitost svého posledního odpočinku a odpočinku své první manželky Kateřiny.¹⁸ Zachariáš zemřel 6. února 1589.¹⁹

2.3.1 Hospodářství zámeckého pána

Panství v Telči se ocitalo ve stínu Jindřichova Hradce zhruba 100 let, od poloviny 15. století až do poloviny 16. století. V tento časový horizont prožíval Jindřichův Hradec největší rozkvět a Telč hospodářsky zaostávala nejen za již zmíněným centrem dominia, ale podle některých náznaků v dobových záznamech též za Slavonicemi,²⁰ ty měly výhodu ve své příhraniční poloze, kde využívaly možností ze vzkvétajícího příhraničního obchodu.

Zlomové okamžiky přichází od roku 1549, kdy král Ferdinand I. promíjí Jáchymovi a Zachariášovi desátky z dolů u Telče a Slavonic po dobu 15. let.²¹ Další výraznou změnu přineslo rozdělení rodového panství mezi oba bratry. Ti se vyrovnali smlouvou o rozdělení majetku a dědických právech k datu 26. 9. 1550.²² Zachariášovi připadl velkostatek Telč, kterého se ujímá 7. 11. 1550,²³ dále města Slavonice, Želetava, hrad Roštejn a patronát nad klášteřem v Nové Říši.²⁴ Dalším výrazným finančním přílepením se stal roku 1553 sňatek s tehdy osmnáctiletou Kateřinou z Valdštejna, dědičkou panství Polná, Rovnov, Přibyslav.²⁵ Díky tomuto věnu se Zachariáš stal velice záhy zámožným šlechticem. Pro Telč to z dnešního pohledu znamenalo začátek rozkvětu v různých oblastech. Jiným výrazným majetkovým ziskem bylo roku 1555 ujmoutí správy nad dědičnými statky po zemřelé Elišce z Postupic – matky Kateřiny.²⁶ Dalším významným rokem byl rok 1557, kdy Zachariáš zasedl na moravském zemském soudě.²⁷ Rok na to následovala funkce nejvyššího komorníka. Roku 1567 povýšení na nejpřednějšího stavovského úředníka moravského markrabství – moravského hejtmana.²⁸ Dalšíh financí dosáhl při spravování sirotčího majetku Kateřiny z Ludanic.²⁹

¹⁸ KRÁL 1998 — Pavel KRÁL: Pohřby posledních pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 403

¹⁹ KOUKAL 1996, 43

²⁰ LEDVINKA 1993, 196

²¹ KOUKAL 1996, 50

²² Ibidem

²³ Ibidem

²⁴ LEDVINKA 1993, 202

²⁵ Ibidem

²⁶ KOUKAL 1996, 50

²⁷ LEDVINKA 1993, 202

²⁸ LEDVINKA 1993, 202

²⁹ Ibidem, 200

Ze všech těchto postů a vztahů získával odměny, kontakty a samozřejmě finance, které pravděpodobně z velké části investoval do přestavby a výzdoby rezidence v Telči. Můžeme tak usuzovat z nepřerušovaných prací na zámku a z neexistujících nebo zatím neobjevených zmínek o zadlužení.

2.3.2 Společenská prestiž

Prvním krokem na cestě k osobnímu a společenskému vzestupu byla účast Zachariáše i jeho bratra Jáchyma na šlechtické výpravě do Itálie roku 1551.³⁰ Této velké cestě předcházela oficiální audience obou bratří u krále Ferdinanda I. ve Vídni. Odtud se připojili k výpravě do severní Itálie na uvítání a doprovod krále Maxmiliána a královny Marie při jejich návratu ze Španělska. Výprava trvala od 24. června 1551 do 20. ledna 1552.³¹ Celkem se výpravy zúčastnilo 23 pánů a 30 rytířů s početným doprovodem.³²

Původní účel výpravy bylo uvítat mladou českou královnu Marii a jejího manžela Maxmiliána II., po příplutí do Janova. Mnohem důležitější však byl půlroční pobyt šlechty na italských dvorech, kde byla renesance v plném proudu – životní styl, stavby, umění. Zastávek v italských městech a prohlídky aristokratických sídel se určitě nevyhýbal ani Zachariáš z Hradce a mnozí jiní šlechtici. Je pravděpodobné, že navštívili Mantovu sídlo Gonzagů, kde jim byl představen klasický renesanční knížecí dvůr.³³ Vzhledem k oficiální povaze české výpravy je vysoce pravděpodobné, že se její významnější členové podívali do dóžecího paláce s Castello di San Giorgio a měli možnost shlédnout Mantegnovy fresky (Camera degli Sposi).³⁴ Viděli jistě i další palác v Mantově Palazzo del Te, v němž vytvořil během let 1525–1535 fresky Giulio Romano.³⁵ Toto sídlo s působivě ztvárněnými zahradami ukazovalo souznění s uměleckou tvorbou. Dále se družina vydala navštívit Milán, kde panoval mocný rod Sfrozové, Cremonu, Pavii s blízkou kartouzou Certosa di Pavia. Hlavní cíl výpravy město Janov nebyl pro šlechtice úplným přínosem, zde se průvod dlouho nezdržel. Do domoviny se vraceli přes Trident.³⁶

³⁰ LEDVINKA 1993, 202

³¹ Ibidem

³² PÁNEK 1993 — Jaroslav PÁNEK: Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím. In: Opera historica III, 1993, 13

³³ Ibidem

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem, 14

³⁶ PÁNEK 1993, 14

Celkově výprava přinesla změnu do každodenního života českých šlechticů. Po vzoru nové módy se upravilo stravování, odívání, pojetí dvorského života a samozřejmě se osvěžil názor na výtvarné a hudební umění. Je pravděpodobné, že i na Zachariáše duch italské renesance silně zapůsobil a po svém návratu se jím nechal inspirovat v přestavbě i výzdobě svého telčského panství.

3 Kazetový strop

Kazetový strop se nachází ve Zlatém sále situovaném ve druhém patře severního křídla zámecké rezidence. Sál byl primárně využíván pro příležitost plesů a bálů. Rozměry místnosti jsou 31,5 m délky x 10 m šířky x 5,30 m na výšku.³⁷ Celková rozloha činní cca 300 m². Tento sál je největší a díky různorodým řezbám patří mezi nejnáročněji zdobené sály v celém areálu Státního zámku v Telči [1].

Rozloha stropu je rozčleněna do 30 osmiúhelných polí, které jsou koncipovány ve třech řadách po deseti sloupcích. Velikost kazet je v průměru 1,10 metrů.³⁸ V jednotlivých polích jsou umístěny bohatě zdobené lidské i zvířecí figury, většinou doplněné o vegetabilní motivy. Každý výjev je řešen do kruhové kompozice, kterou ohraničuje profilovaný, malovaný rám.

Rám je zdoben nad každým vrcholem osmiúhelníku plastickou rozetkou ve tvaru květu s pěti okvětními plátky, ty jsou pak barevně střídány zlatou a stříbrnou polychromií. V další části profilovaného rámu jsou ve stejných liniích jako rozetky umístěny šesticípé hvězdy. Zbylá plocha rámu je dekorována malbou girland a arabesek, které jsou dělány volně bez využití šablony [2].³⁹

Mezi osmiúhelníky vznikají plochy ve tvaru čtyřcípé hvězdy, které jsou dekorovány zlacenou šišticí. Na tyto prostory tvarově navazují i pole při obvodu sálu. Ty mají tvar rozpůlené čtyřcípé hvězdy. V takto vyhraněném prostoru je vždy umístěný maskaron. Celkový počet čítá 22 rozličných tváří. Rohy stropu jsou dekorovány oblaky, z nichž po levé straně od vstupu do sálu plasticky vyčnívají lidské polo figury, na opačné straně se nachází stejná mračna vyjma figur.

Strop je dekorovaný velkými řezbami i drobnými dekory. Celkově se skládá z 56 plastik a 461 dekorativních prvků.⁴⁰

3.1 Maskarony

Častý dekor nejen renesančních paláců a sídel zdobí i prostory zámku v Telči. Ve Zlatém sále je těmito nápaditými tvářemi zdobeno 22 krajních polí. Další obsáhlý soubor těchto masek lze spatřit také v Divadelním sále telčského zámku.

³⁷ TOMEK 1978 — Michal TOMEK: Průzkum renesančního kasetového stropu ve Zlatém sále st. zámku v Telči (archiv NPÚ Telč). Praha 1978, 1

³⁸ Ibidem, 3

³⁹ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 463

⁴⁰ TOMEK 1978, 3

Maskarony zasazené do trojúhelníkového pletence vybíjeného ornamentu ukazuje na navázání severské tradice. V příspěvku Miroslavy Novákové Skalické se můžeme dočíst názor, že zobrazený soubor typů tváří může vykazovat snahu o portrétní vyobrazení početného kolektivu lidí, kteří na stropě pracovali. Skalická se domnívá, že rysy těchto obličejů, vypadají spíš jako konkrétní tváře, než vzorníkové předlohy.⁴¹

Jedna z těchto řezb námětově nezapadá do řady maskaronu, jedná se o krajní pole u hudební galerie, kde je zobrazena lebka položená na tumbě s letopočtem 1561, od tohoto údaje se odvíjí datace celé stropní výzdoby [3].

3.2 Figury v oblacích

Bohatá výzdoba není opomenuta ani v rozích sálu, každý nárožní prostor je dekorován stříbřitými oblaky. Při západní straně z každého oblaku vystupuje lidská polo figura. Levý roh je dekorován mladou mužskou postavou svírající v obou rukách zatočenou trubku, jejíž koncovku má položenou na rtech. V obličejí jsou patrné nafouklé tváře a soustředěný výraz [4]. Obdobně je znázorněna i postava v sousedním rohu. Tomuto místu dominuje mužská polo figura šlehající z úst plamen. Jednou rukou je mladík zapřený zpět do oblaku, druhou má v lokti ohnutou ve směru plamene do vnitřního prostoru sálu [5].

Na protější východní straně jsou v rozích také umístěna oblaka, avšak vyjma figur. Na místech, kde bychom figury předpokládaly, můžeme vidět pouze vyjímatelný geometricky řešený oblak, který s okrajovými mračny tvarově nekoresponduje [6]. Je pravděpodobné, že původní záměr byl umístit postavy i do těchto oblak. Ovšem je možná i varianta, že umělec nebo zadavatel od tohoto záměru upustil kvůli nízkému stropu nad hudební galerií, kde by tyto figury značně ubíraly prostor hudebníkům a je pravděpodobné, že by přes kapelu ani nemusely být vidět.

Nabízí se otázka, zda by tyto postavy mohly symbolizovat čtyři přírodní elementy: figura s trubkou jako personifikace vzduchu, mužská postava šlehající plamen jako zosobnění ohně. Nezrealizované figury by mohly dvojici doplnit o zemi a vodu. Celkem by čtveřice mohla působit jako záštita živelů všech ostatních výjevů v sále i společenského dění v něm.

⁴¹ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 461

3.3 Kazety

Jak již bylo zmíněno, strop je členěn do třiceti hlavních polí, které jsou zdobeny mytologickými a alegorickými náměty. Nejčastějším zobrazením jsou lidské figury, jejichž dolní končetiny jsou řešeny po vzoru končetin zvířecích. Často se jedná o končetiny savců, ale v některých polích se setkáváme s rybím ocasem nebo rostlinným dekorem. Často tato zakončení přecházejí do vegetabilního ornamentu. Některé figury jsou doplněny o rozmanitá křídla, jiné jsou uvězněny v rollwerkových kartuších. Všechny kazety spojuje dodržení kruhové kompozice. Strop díky tomu působí jako jednotný celek [7].

3.4 Opravy stropu

Kazetový strop prošel částečnou opravou již v roce 1904, z této doby pochází velký rozsah neumělých přemaleb původní polychromie. Nemáme blíže uvedené, kdo se na opravě podílel i rok je spíše odhadem, soudí se tak podle pamětní desky zaznamenávající restauraci ve sgrafitových místnostech dolní části zámku.

Poslední rozsáhlá restaurace a konzervace proběhla v letech 1980 až 1985. V této době byl strop ve velice špatném stavu. Na stropě byly patrné postupující praskliny dřeva a silná vrstva prachu. Některé části byly napadeny červotočem, jiné znehodnoceny sesycháním dřeva. Polychromie řezeb byla z velké části odloupaná, jednak kvůli nekvalitním nátěrům z počátku 20. století, a také díky zatékání vody z dříve poškozené střechy. V této době chybělo i mnoho řezbářských detailů.

Po pečlivé fotodokumentaci byly části stropní výzdoby odvezeny do restaurátorských dílen v Lysicích a v Brně. Všechny práce byly prováděny s tímto památkovým záměrem: *„půjde o postupné vyčištění a konzervaci figurálních reliéfů a ornamentálních detailů, o stolařské vyspravení vlastní konstrukce stropu a o vyčištění a konzervaci jeho malířské výzdoby. Z figurálních částí budou sejmuty druhotné vrstvy a původní polychromie bude zpevněna, poškozená místa budou lokálně retušována a závěrem konzervována. U zlacených plastických prvků stropu původní zlacení bude zachováno, práce se omezí pouze na jeho čištění.“* Práce probíhaly za spolupráce stolařů, pozlacovačů (štafířů), řezbářů a malířů v průběhu pěti let rozdělených na etapy.⁴²

V rámci restaurátorského průzkumu byla popsána i konstrukce stropu. Strop není samonosný, jeho konstrukce je zavěšena asi 50 cm pod mohutnými dřevěnými nosnými trámy, které probíhají napříč sálem od jihu k severu. Konstrukce je volně vyplněna prkny,

⁴² NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 462

v místech osmiúhelných prostor. Na nich jsou pomocí šroubů zavěšeny hlavní části výzdoby.⁴³

⁴³ TOMEK 1978, 3

4 Formální popisy jednotlivých kazet

Pro snadnější orientaci budu kazety popisovat čelem k západní stěně, která přiléhá k vedlejšímu Modrému sálu. Kazety jsou popsány směrem zleva doprava a stejně tak i číslované [8].

Kazeta č. 1, Kadmos s manželkou [9]. V prvním popisovaném poli je zobrazen ženský trup zakončený zvířecími tlapami s drápy. Figura je usazena na rostlinném úponku obaleném zlatými a zelenými listy, který je zakončený do spirály. Může se zdát, jako by byl i tento úponek přímou součástí dolních končetin. V levé ruce drží za hlavu hada, ten je tělem obtočený kolem ruky, která jej svírá. Pohled ženy a hada je upřený jeden na druhého. Vlnité vlasy jsou zčásti spletené do copu, padajícího na ramena a zčásti rozevláté. Pravá ruka přidržuje v úrovni pasu drapérii, která zčásti zahaluje přechod lidského těla do zvířecího. Obě ruce jsou zdobeny korálkovými náramky. Od zad vycházejí křídla.

Kazeta č. 2 [10]. Další pole je věnováno lidské polo postavě s tmavými vlasy a zlatým plnovousem. V trupu je patrná mužská muskulatura, která v pasu přechází do dvou úponků, každého stočeného do voluty na rozcházející se stranu. Horní končetiny jsou nahrazeny volutovými pásy. Hlava je přikryta stříbrnou zlatou pokrývkou. Výraz tváře dotvářejí ústa otevřená v grimasu křiku a oči protočené vzhůru. Ramena jsou chráněna zlatými chrániči. Ve spodní části středové osy těla je zavěšená na perlovcové šňůře tmavá lastura, další lastura osu a kompozici zakončuje. Celá figura je zasazena do jakéhosi kování.

Kazeta č. 3 [11]. V krajní kazetě je zobrazena ženská figura v bojové pozici. Lidské tělo od pasu přechází do hladkého zeleného úponku z vnější strany chráněného zlatým listovím. Postava je napřímená a její pohled směřuje k oknům sálu. V levé ruce drží předmět připomínající kyj. Celá paže je napřažená k úderu či hod. V pravé dlani drží kus zatočené drapérie a zároveň přidržuje štít v podobě kartuše, jejíž vnitřní medailon není dále dekorován. Z pod této kartuše vychází drapérie, která se ovívá kolem úponku. Postava je okřídlená, perutě jsou vyřezané ve třech různých tvarech a velikostech. Vlasy, drapérie i křídla vypadají jako by se do nich opíral vítr. Celkově se zdá, že figura je zobrazena v letu.

Kazeta č. 4, Kekrops [12]. Další řezba zachycuje mužskou postavu s hustými tmavými vlasy a vousy. V trupu se lidské tělo mění do podoby hladkého oválného ocasu. Tento předěl je zakrytý zlatým spleteným opaskem. Takto řešená dolní končetina je v polovině obrostlá listovým prstencem, ze kterého vede plochý do smyčky zatočený pás. Ze stejného listového dekoru vychází také rostlinný, listem obrostlý stonek, který spolu s pásem svírá muž pravou rukou. Levá paže je svěšená podél těla, v dlani drží organicky tvarovaný

předmět podobný čelisti. Postava je okřídlená blanitou perutí dekorovanou sedmi menšími zlatými tvary, které připomínají oči.

Kazeta č. 5, Venuše [13]. Této kazetě dominuje ženská postava otočená zády k divákovi. Horní končetiny jsou rozpažené a v loktech ohnuté v navzájem protikladné poloze. Dolní část těla je vyobrazena v polo pokleku. Hlava je zobrazena z profilu s mírným ušklebkem ve tváři. Vlasy jsou stažené čelenkou a sčesané do culíku. Svázaný pramen vlasů se obtáčí kolem celé kompozice a v horizontální polovině kazety přechází do rostlinného poupěte, které žena přidržuje levou rukou. V protějščí ruce přidržuje vázu typu oinochoé (nádoba na víno) se zelenou rostlinou a zlatými pětistými květy. Tato nádoba je položena na chodidle pravé nohy. Hýždě jsou zakryty dvěma lasturami. Figura je v pohybu, ale zároveň je pevně uvězněna ve dvou prolínajících se kartuších.

Kazeta č. 6, Pan [14]. Další řezbou je mužská statná polo postava s dolními zvířecími končetinami zakončenými tlapami s drápy. Podobně jako v kazetě č. 1 je i zde figura usazena na úponku, který se stává součástí dolních končetin. V pravé ruce přidržuje esovitě prohnutý pás zakončený volutami, který v mírné diagonále přetíná zobrazenou scénu. Levou rukou uchopuje konec úponku, který vychází z jeho těla. Tvář je zobrazená z profilu směrem do sálu, ucho je zakončené špičkou a nad ním z hlavy vychází zatočený beraní roh. Tvář mu lemují dlouhý, hladký vous a stejně tak jsou provedeny i vlasy. Na zádech má nůši ve tvaru rohu, v ní jsou uspořádané zelené rostliny, zlaté nerozvité květy a dva trsy bobulovitých plodů. Dá se říci, že i tady je figura zobrazená v kování (výše zmíněné jako esovitý pás), avšak ne v tak propracovaném a pevném jako u kazety číslo 5.

Kazeta č. 7, smrt a láska [15]. V této kazetě jsou zobrazeny dvě postavy. V prvním plánu dominuje figura kostlivce držící luk se šípem, za ním je nahý okřídlený chlapec, také s lukem a šípem. Obě figury stojí na šedavém oblaku. Levá část je věnována kostlivci, který svým lukem míří do středu tanečního sálu. Kostlivec se skládá převážně z lidských kostí, vyjma chodidel. Levá noha má namísto prstních článků kopyto a na pravé je zakončení neurčité. Kolem krční páteře se obtáčí zlatá úzká drapérie, která prochází skrze pánev. S bílou polychromií kostí je v kontrastu pleť teplého inkarnátu postavy chlapce v pozadí. Hochově tváři dávají výraz boubelaté líce a stažené obočí. Nad čelem jsou v kudrlinách zatočené krátké zrzavé vlasy. Tělo je okřídlené párem zlatých ptačích křídel. Oproti kostlivci svůj luk napíná ke kraji sálu.

Kazeta č. 8, Bakchus [16]. Další pole zaujímá obtloustlé mužské poprsí s kulatým zavalitým obličejem. Tvář se svažetělým obočím, výraznými odulými rty a vyčnívající bradou je nasměrována do tříčtvrtečního profilu. V levé ruce drží zlatý květináč, ze kterého

vyrůstá rostlina vinného keře, ta vytváří pokrývku hlavy. Druhá ruka je svěřena podél těla a přidržuje se dalších úponků vycházejících zpoza zad. Tyto šlahouny lemují kolem dokola figuru a vytváří celou kruhovou kompozici. Kolem těla se stáčí úponek ověšený trsy hroznového vína, jiný je zavěšený na ruce, která drží květináč. Dolní končetiny jsou zde zcela vynechány, pas je zakončený drapérií s úponky vinné révy.

Kazeta č. 9, Dafné [17]. Kompozici tvoří mladá žena s klidným výrazem ve tváři. Postava je zobrazena v polokleče. Trup je natočen doprava, zatímco hlava a ramena směřují na protější stranu. Hlava je mírně vychýlena směrem nahoru. Paže jsou v loktech ohnuté směrem vzhůru, v dlaních jakoby lehce prokluzovala drapérie, kterou si ruce podávají za krkem. Stojná noha se proměňuje ve zlatý organický stonek, ze kterého vycházejí zelené spletené úponky, plody a pásová voluta. Tento dekor lemuje celou kompozici a je zakončen zlatou šiškou a dalšími dvěma zatočenými pasy. Přibližně v dolní části středové osy je v jednom z těchto pásů vyobrazen profil lidské hlavy. Tato tvář má podmračený výraz a stažené rty, část mozkovny a týlu je nahrazena lemem zlatých listů.

Kazeta č. 10 [18]. O toto osmiúhelníkové pole se dělí mužská postava a velká ryba. Lidská figura je zde polychromována černým inkarnátem, který je v kontrastu se zlatou rouškou zavázanou přes rameno. Muž je v pozici polo kleku nad rybou. Levou polovinou končetin drží rybě rozevřenou tlamu. Tvor upíná zrak na svého vězňatele, který v pravé ruce drží napřaženou mačetu směrem k rybě. Samotná ryba má velikou tlamu, ve které jsou patrné dva páry ostrých špičáků. Mohutné tělo pokryté šupinami je zkrouceno do kruhové kompozice, na hřbetu má ploutev či blanité křídlo dekorované kapkovitými tvary podobnými jako na řezbě č. 4.

Kazeta č. 11 [19]. V prostřední kazetě je čelně zobrazená ženská polo postava upevněná ve vnitřním otvoru rollwerkové kartuše. Kolem hlavy má obtočenou zlatou roušku. Rozpažené horní končetiny jsou v oblasti zápěstí uvězněny do otvorů v kartuši. Na této kartuši jsou na každé straně umístěné zlaté vázy se zelenou vegetací a zlatými květy. V rukou drží konce drapérie zaháknuté za hlavu skopce, která je umístěná v závěru středové osy. Dolní končetiny jsou řešeny v podobě dvou protichůdně se rozcházejících volut. Figura působí díky svému vklínění velice staticky. Výše popsanou část kartuše doplňuje ještě jedna kartušová část, která je propletená v hlavním otvoru nad břichem figury, celkově dojem upoutání umocňuje.

Kazeta č. 12, Apollón [20]. Další osmiúhelný prostor je věnován mužské polo figuře zasazené diagonálně do středu kruhového oblaku, který zde vytyčuje kruhovou kompozici. Tvář je v oblasti lící a nosu zbarvena do červena, okolí tváře lemují husté černé vlasy a polo

dlouhý vous. V obou rukou drží nad sebou zlatou plachtu, postavení rukou naznačuje pohyb směrem dopředu. Tato drapérie je v kontrastu s temným pozadím vnitřního prostoru oblakového orámování. Ze spodní části oblaku se vynořuje malá mužská postava, jejíž hlava je chráněna helmou a v rukou drží napjatý luk. Obě postavy jsou nakloněny k vnější straně sálu.

Kazeta č. 13 [21]. Tato kazeta je umístěná před hlavními dveřmi do sálu. Její rám ohraničuje ženskou postavu se zvířecí končetinou a zlatými listy obrostlým úponkem. Z konce úponku vychází dva ploché pásy, které jsou do sebe zatočené a jež jsou zakončené rostlinným květem. Hlava je zobrazena z profilu. Ve tváři dominuje strnulý, upřený výraz. Vlasy jsou spletené v cop, který je obtočený kolem temene a připevňuje k zátylku vlající drapérii. V levé ruce přidržuje podlouhlý roh naplněný zelenými listy a zlatými květy. Roh je dekorován ovinutou perlovou šňůrou. Postava je z půli zahalená zlatou rouškou, ve které je v partii zad zapletená rouška zelená.

Kazeta č. 14, lucifer [22]. Další řezbou je mužská polo postava s dolními končetinami v podobě dvou rozcházejících se zatočených úponků, které jsou obrostlé vegetací a zakončené po jednom poupěti s bobulovitým plodem. Na každém úponku je zavěšená girlanda, jejíž konce spojuje svými rohy beraní hlava. Figura s mužskou muskulaturou má tvář s hranatými rysy, která je doplněna o šedivý plno vous s dlouhou brádkou, zašpičatělými uši a do ostrých úhlů střiženými vlasy. Od spánku jí vyrůstají zlaté zatočené beraní rohy, na nich je zavěšená rouška, která spadá za záda figury. Na hlavě je posazeno písmeno M s korunkou, v pravé ruce drží zlatou pětilistou květinu a v levé ruce kotvu.

Kazeta č. 15, poznání Boha přináší lásku [23]. V tomto poli jsou zachyceny dvě figury. Ve středu kompozice je žena, sedící na velkém černém ptáku, který je kolem ní ovinutý a pařáty svírá její nohy. Tělo ženy je natočené na levou stranu, zatímco hlava je otočená směrem vpravo. Tímto směrem za ní vlají prameny vlnitých vlasů. Žena v levé ruce drží předmět připomínající zrcadlo, v protější párové končetině svírá hořící srdce. Ženská figura je zde zobrazena nahá, jenom nohy má zahalené drapérií. Krk jí zdobí řetízek s medailonkem, čelo je ozdobeno čelenkou s květem.

ZMĚNA POHLEDOVÉ ROVINY – pro zachování orientace, popisují kazety pořád stejným směrem

Kazeta č. 16, Zétés [24]. Toto pole je osazeno řezbou mužské polo postavy, zakončené zvířecí nohou a usazené na zlatém silném úponku z části obrostlý listím. V polovině rostlinného ocasu je předěl zlatým úzkým prstencem, ze kterého zpoza obou stran vychází listy. Druhá část tohoto ohonu vede k hlavě muže a svým organickým zakončením mu tvoří příkrývku hlavy. Uzavírá tím plochu kruhové kompozice. Hlava je zobrazena z profilu, soustředěný výraz směřuje k vedlejšímu poli. Vážnost tváře podtrhují tmavé vlasy a dlouhé vousy. V levé ruce drží předmět podobný kosti a v pravé přidržuje štít s černým ptákem, podobný orlici. Ze zad vychází křídla v oválném tvaru s profilací.

Kazeta č. 17, harpyje [25]. Další řezbou je ženský trup, který místo lidských končetin má volutové pásy a úponky. Lidská hlava je ve tváři protáhlá a natočená pohledem k vedlejší kazetě. Vlasy jsou spletené do volných copů, které jsou obtočené kolem hlavy, z nichž dva prameny spadají kolem šíje na ramena. Ze zadní strany horních volut vycházejí na každé straně tři zlatá pera. Při každé straně postává jeden tvor s ptačím tělem, pařáty se přidržuje úponků dolních volut. Dolní končetiny jsou řešeny rostlinnými volutami, jejichž konce jsou zakončené mužskými vousatými tvářemi z profilu. Ti mají kolem hlav uvázané zlato-zelené roušky. Zbývající cípy těchto roušek směřují do dolní středové osy, kde je jimi ovázán další obličej se sklopenými očními víčky.

Kazeta č. 18, Boreas unáší Orithyiu [26]. V prostoru této kazety jsou zobrazeny dvě lidské figury. Levé části kompozice dominuje mužská figura, do které diagonálně zasahuje zprava figura ženská. Mužská postava je zobrazena čelně, ale s výraznými anatomickými deformacemi. Horní končetiny má ohnuté v lokti, jedna směrem nahoru, druhá dolů v dlani držící nohu ženské figury. Z oblasti mužova hrudního koše vyrůstá pár křídel se třemi různými druhy per. Ženská postava je vyřezána v čelním pohledu. Má dlouhé rozpuštěné zlaté vlasy, které volně pvlávají za její hlavou. Oblast kolem šíje zdobí dva náhrdelníky, jeden hladký u krku a druhý volnějším z korálek a s obdélníkovým přívěskem. Pravou rukou se zapírá o hrudník muže, levou má volně vytyčenou do prostoru. Trupem se žena od muže odtahuje, ale hlavou se přiklání zpět.

Kazeta č. 19, Neptun [27]. V tomto poli se nachází polofigura mužského těla zakončená zvířecími končetinami s kopyty a spolu s těmito údý vychází z oblasti pánve i silný ocas pokrytý šupinami s listovým závěrem. Muž má svráštělé obočí, které mu dává soustředěný výraz. Hlavu mu pokrývá mušle přivázaná šátkem. Postava drží v obou rukou

roh, na který zároveň troubí. Zpoza zad vystupují útvary připomínající křídla. Díky protikladnému natočení horních a dolních končetin působí kompozice velice dynamicky.

Kazeta č. 20, církevní hodnostář v plamenech [28]. Profilovaný rám tohoto pole ohraničuje několik figur. Dominantní je lidská polo figura s mužskými rysy umístěná uprostřed kompozice. Při krajích jsou dva tvorové, jejichž těla jsou poskládány z částí těl různorodých živočichů. Všechny figury jsou usazené v členité pevnině, která tvoří spodní část kompozice. Mužská postava má podmračený výraz, pohled má upřený do knihy, kterou mu nastavuje tvor stojící na levé straně. V knize je nápis: „*melch gib recgenschaft wie du dein leben hast zü bracht*“. Na hlavě má nasazenou vysokou čepici, zdobenou dvěma nad sebou posazenými čelenkami, připomínající papežskou tiáru. Oděn je do tmavého kabátku. Pravý ukazováček míří směrem dolů na dění v sálu. Levá paže v dlani svírá část členitého útvaru, kterým je řešena spodní část kompozice. Z této pevniny šlehají plameny, které z části obepínají dominující mužskou postavu ve středu. Divákův pohled přitahují již zmínění dva tvorové při krajích kompozice. Jak již bylo popsáno, levý tvor s ptačím zobákem drží knihu a hlavu má natočenou k nápisu na knize, důležitost tohoto písemného sdělení podtrhuje ještě levou rukou, jejíž prst také ukazuje do otevřené knihy. Dolní končetiny jsou ztvárněny v podobě sudokopytníka. Tvor na pravé straně je podobný svému kompozičnímu protějšku. Hlava je pohledem nasměrována do vedlejšího pole, ústa otevřená a z nich vyčnívá vyplazený úzký jazyk. Oproti figuře na levé straně jsou u tohoto tvora patrné křivky ženských nader. V dlaních drží dmýchací měch, jehož koncovka je vsunuta do ucha postavy ve středu. Dolní končetiny jsou zakončeny pařáty opírající se o pevninu pod nimi.

Kazeta č. 21, Ceres [29]. Uprostřed tohoto osmiúhelníku je vyobrazena ženská postava s hadovitým ukončením těla. Trup směřuje doprava, ale hlava je natočená opačným směrem. Pohled je upřený směrem ke kazetě číslo 23. Obličej lemují z části spletené a z části rozpuštěné zlaté vlasy. V tomto účesu jsou zapletené tři jiné prameny. Středový pramen je tvořen vegetací se zlatými květy či plody, z konce tohoto pramene vytahuje postava druhou rukou pruh zlaté drapérie. Krajiní prameny připomínají drapérii. Hrud' postavy má výrazná ňadra, pod prsy obepíná hrudník široký zlatý pás s vnitřními otvory a hned na něj navazuje vypouklé břicho, jež by mohlo značit graviditu. Od pasu pokračuje tělo do válcového tvaru, které je zakončeno volutovým pásem. V konci tohoto pásu je umístěná zlatá maska v podobě lidského profilu, olemovaná okvětními plátky. Postava je okřídlená ptačími perutěmi.

Kazeta č. 22, Ganymédes [30]. O prostor této kazety se dělí mužská postava s mladou tvář a velký černý pták. Mladík zaujímá pokroucenou pozici, horní část těla je natočena na levou stranu, dolní končetiny jsou v pokleku natočené protichůdně. Postava je

zobrazena nahá, jediné co ji zahaluje je úzký pruh látky. Kolem chlapce je obtočen černý pták, který svými pařáty svírá jeho nohy. Pták má rozevřený zobák a divý výraz v očích. Perutě roztažené do pohybu letu.

Kazeta č. 23 [31]. V bohatě dekorovaném poli dominuje lidský trup s ženskými křivky. Tvář je zobrazena v přísné grimase, úzké svráštělé obočí, pohled soustředěn přímo na diváka a stáhnuté rty, působí velice autenticky. Vnější část tváře lemují silné zlaté paprsky. Přímo z ramenního kloubu vyrůstají mohutné voluty, na kterých jsou z každé strany postavené květináče s vegetací. Pod ňadry začíná postavu zahalovat zlatá drapérie, která je v této partii přidržována korzetovým opaskem. Látka překrývá výrazně modelované břicho a v délce nohou volně přechází do volutového dekoru s listím. Na konci středové osy je umístěna mušle, která visí na pruhu drapérie, který je obtočen kolem ramen postavy a zavázán na listovém dekoru, který vybíhá z horních volut.

Kazeta č. 24, chudoba brání mnohým chytrým lidem, aby došli daleko [32]. Kompozici tvoří postava mladého muže, jehož tělo je zobrazené z různých úhlů pohledu. Hlava je zobrazena tváří směrem k divákovi, zatímco hrud' je natočena zády a nohy vyřezány z bočního pohledu. Pravé končetiny jsou okřídlené párem ptačích křídel. V kontrastu s lehkostí pravé poloviny těla je levá ruka. Ta je přivázaná k pevnému útvaru, který je součástí dolního řešení kompozice, který připomíná pevninu. Na toto uvěznění směřuje i mladíkův znepokojený pohled. Celkově figura působí velice disproporčně. Jedině dolní končetiny, které jsou zobrazeny s větší anatomickou přesností, tuto nesouměrnost vyvažují.

Kazeta č. 25 [33]. Tomuto poli je věnována scéna, kdy žena černé pleti vkládá do rozevřené rybí tlamy nemluvně. Žena je zobrazena z profilu, jak sedí obkročmo na rybě. V obličejí je patrný rozčilený výraz, ústa jsou rozevřená do grimasy křiku. Vlasy jsou schované pod čepcem, přes který je ovázaná šňůra. Z oblasti beder vychází blanité křídlo. Dítě je rovněž černého inkarnátu. Zobrazeno je z čelního pohledu, jak je v zavinovačce pokládáno do útrob ryby. Tělo tohoto vodního tvora je pokryto šupinami, vnější strana ocasu je navíc pokryta zlatým listovím. Konec ocasu je stočen k hlavě ženy a přímo se jí dotýká.

Kazeta č. 26, žid jedoucí na kanci [34]. Ústřední postavou kompozice je dobře oděný muž, který sedí na okřídleném kanci/bachyni. Oděn je do renesanční módy – dobová pokrývka hlavy, kabát, punčochy a na nich kalhoty. V obličejí dominuje hustý, pěstěný knír splývající do krátkých vousů. Pravou rukou se přidržuje kance a v levé drží rozbitý džbán. Z kančí tlamy jsou vytrčeny dva špičáky a dlouhý jazyk stočený do voluty. Přední končetiny jsou řešeny veristicky, oproti zbývajícím částem těla, která je se zužuje do tenčícího se oválu, zakončeného pavími pery. Na těle kance je vidět struktura srsti a vystouplé bradavky. Kolem

výjevu je čitelný nápis: *Veitl iud ein probirer der edelgesrein. Da reidt er aust einer law herein. Seines Altters 60 Jar.*

Kazeta č. 27, Phyrixus [35]. V této krajní kazetě je kompozice tvořena dvěma figurami. Středovou osu zaujímá ženská figura sedící obkročmo na skopci. Obě figury jsou zobrazené z profilu s pohledem směřovaným přímo před sebe. Žena má pravou ruku zdvihnutou a v ní natažený ukazováček ve varovném gestu. Levá ruka drží předmět podobný pohrabáči. Skopec má dlouhé zlaté rohy, které vedou pod pažemi zobrazené ženy. Jeho tělo je okřídlené paprskovitou perutí.

Kazeta č. 28, Prométheus [36]. V této kruhové kompozici je dominantní mužská postava zobrazená zády k divákovi a zaklíněná v zatočeném úponku. Tělo je zobrazené v polo kleku směrem doleva, profil hlavy je natočený opačně. Ve tváři je pod polodlouhým knírem zachycený výraz křiku. Levá ruka je v loktu ohnutá směrem nahoru a volně přechází do rostlinného dekoru, který se následně ovíjí z vnější strany úponku. Pravá ruka je ohnutá opačným směrem a v dlani přidrží vězníci rostlinné šlahouny. Další figurou je malý černý pták, který stojí zprava na konci úponku. Svým zobákem se dotýká mužova pravého podpaží a pravým pařátem se zapírá o žebra.

Kazeta č. 29, Viktorie [37]. V předposledním poli se objevuje ženská postava v tmavém oblaku. Tělo je zobrazeno z tříčtvrtečního pohledu a mírně nakloněné směrem doleva. Hlava je zobrazena z profilu úplného s jemně našpulenými rty a pohledem vpřed. Vlasy jsou upravené širokou čelenkou s copovým a perlovým vzorem. Tělo je okřídlené ptačími perutěmi. Pravou paží má v lokti ohnutou směrem nahoru, v dlani drží slabý věneček s pěti zlatými květy a kus zlaté drapérie. Levá paže je podél těla a v ruce svírá zelenou ratolest, zápěstí této ruky zdobí korálkový náramek. Kruhový tvar kompozice zde utváří tmavá mračna, z nichž nenápadně vystupuje malý býk držící misku vah.

Kazeta č. 30, čert [38]. V závěru stropní výzdoby je napůl lidská a napůl zvířecí figura. Postava je zobrazena z čelního pohledu a upoutána do dvou prolínajících se kování, které postavu zcela obklopuje. Spodní kování přechází do dekoru maskaronu. Celé tělo drží středovou osu a symetrii. Hlava, trup a horní končetiny jsou lidské anatomie. Hlava se lidské podobě vymyká dvěma zatočenými rohy, které z ní vyrůstají. V obličejí je patrný šibalský výraz s dominujícím úsměvem. Paže jsou rozpažené a v obou dlaních drží konce drapérie, která je ovinutá kolem rohů vycházející z hlavy. Dolní končetiny jsou ohnuté v kolenou a připomínají pozici dřepu. V oblasti stehen mají vytvořenou strukturu srsti, z nich pak vychází nohy zakončené kopyty. Poměrově zabírá kování více prostoru, než figura samotná.

5 Inspirační zdroje pro provedení řezeb

Pro určení námětů jednotlivých řezeb bylo nejvíce čerpáno z knihy Andrey Alciata *Emblematum Libellum* vydané v Lyonu roku 1550. Jako první se o této knize zmiňuje Květa Křížová v *Průzkumech památek*.⁴⁴ Uvádí předlohy pro kazety č. 7 (smrt a láska), č. 19 (Neptun), č. 22 (Ganymédes), č. 24 (chudoba brání mnohým chytrým lidem, aby došli daleko). V této knize jsem nově našla možnou inspiraci ke kazetám čísla 8 (Bakchus), 27 (Phyrixus), 28 (Prométheus). Alciatovy emblémy byly vydávány již od roku 1531 s různými obměnami a s rozdílnou podobou grafik. Pro svoji práci jsem procházela všechna dostupná vydání do roku 1561 a našla jsem i jiný možný inspirační zdroj, než uvedla Křížová. Stále se jedná o publikaci Andrey Alciata ale s názvem *Diverse imprese*, vydané v italském jazyce v Lyonu roku 1551.⁴⁵ Další vydání, které mohl autor řezeb využít, nese název *Emblematum libellus*, vydané v Benátkách roku 1546. Tam lze shledat podobnost dřevořezu s postavou Kekropse v poli č. 4. V jiné z uvedených knih se tento námět doplněný o epigram s grafickou ilustrací nevyskytuje. V ostatních vydáních Alciatových emblémů, které byly zkoumány, se nepodařilo další inspirační zdroje nalézt.⁴⁶

Další, kdo rozpracoval námětovou stránku výzdoby, byl Jan Salava ve své diplomové práci *Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči*. Jako nový inspirační zdroj uvedl knihu *La vite et Metamorphoseo* od Publia Ovidia Nasa, vydanou roku 1559 v Lyonu, která je také koncipována jako kniha emblémů. Tam našel předlohu pro první pole s námětem Kadmos a jeho žena se mění v hady. Domnívám se, že i pro jiné kazety mohlo být využito grafických ilustrací z této knihy. Konkrétně by se mohlo jednat o pole č. 9 (Dafné mění se ve strom) a kazetu č. 18 (Boreas unáší Orithyiu).

Jan Salava dále našel inspirační zdroj v grafickém cyklu Dircka Volkertsze Coornherta *Cesta k věčnému blahu*. Konkrétně se jedná o kazetu č. 15 s námětem „Poznání Boha přináší milosrdenství“.⁴⁷

Grafické předlohy jsou z větší části součástí emblémů. V širším pojetí se termín emblém používá pro kombinaci slova a obrazu v literárně výtvarné dílo, ve kterém je ukryto

⁴⁴ KŘÍŽOVÁ 2006, 340

⁴⁵ ALCIATO 1551 — Andrea ALCIATO: *Diverse imprese*. Lyon 1551

⁴⁶ Andrea ALCIATO: *Emblematum liber*, Augsburg 1531, Andrea ALCIATO: *Emblematum liber*, Augsburg 1534, Andrea ALCIATO: *Emblematum libellus*, Paris 1534, Andrea ALCIATO: *Livret des emblemes*, Paris 1536, Andrea ALCIATO: *Les Emblemes*, Paris 1539, Andrea ALCIATO: *Les Emblemes*, Paris 1542, Andrea ALCIATO: *Emblematum libellus*, Paris 1542, Andrea ALCIATO: *Emblematum libellus*, Venice 1546, Andrea ALCIATO: *Los Emblemas*, Lyon 1549, Andrea ALCIATO: *Emblemes*, Lyon 1549, Andrea ALCIATO: *Emblematum libri II* (Stockhamer), Lyon 1556

⁴⁷ VELDMAN 1991 — Ilja M. VELDMAN: *Dirck Volkertsz Coornhert (=The Illustrated Bartsch. 55)*. New York 1991

sdělení, jehož rozluštění vyžaduje intelektuální úsilí a výsledkem je sdělení s morálním ponaučením. Emblém obsahuje obvykle tři části: krátký nadpis (inscriptio, motto, lemma, sententia) dále alegorický obraz (ikon, imago, pictura), spojený do hádanky, kterou osvětluje epigram (subscriptio), prozaický nebo veršovaný výklad morálního obsahu.⁴⁸ Jako první použil termín Andrea Alciato v titulu své knihy *Emblematum liber*, původně zamýšlel knihu jako sbírku latinských epigramů pro skupinu přátel a známých. První vydání v roce 1531 v Augšpurku učinil Heinrich Steiner, avšak bez Alciatiho souhlasu.⁴⁹ S vidinou komerčního zisku přidal ke každému epigramu doprovodný obraz. Od tohoto počínání se začal žánr emblému rozvíjet a byl položen základ jeho charakteristických částí - titulku, obrazu a epigramu provázaných skrytým sdělením. Zpočátku nebylo toto rozdělení a funkce přesně definovány a sám Alciato ve své knize vydané v Benátkách 1546 porušuje tento princip. Knihu rozšířil o 14 emblémů s tematikou stromů, ale zcela jasně prozrazuje mottem zobrazený strom, což odmítá možnost skrytého sdělení. Dále je tato kniha oproti prvnímu vydání doplněná o 86 nových emblémů, z nichž jen dva emblémy nejsou ilustrované.⁵⁰ Další podstatná změna je ve vydání z roku 1549 ve Francii. Alciatovy podklady byly v tomto vydání tematicky rozříděny do několika okruhů. Od 2. poloviny 16. století byla kniha často doplňována o rejstříky i o rozsáhlé komentáře humanistů.⁵¹ Celkově se tento žánr v 16. a 17. století těšil velké oblibě.

Bylo zkoumáno několik dalších publikací vydaných v Paříži a Lyonu před rokem 1561, tj. knih, které autor výzdoby telečského stropu mohl použít jako inspirační zdroje, nicméně žádná shoda s motivy dřevořezeb v nich nalezena nebyla.⁵²

Jako možný inspirační zdroj uvedla Nováková Skalická kazetový strop Tanečního sálu ve francouzském zámku Fontainebleau. Zde je také 30 osmiúhelných polí, členěných do deseti sloupců po třech řadách. Shodná je i rozloha sálu. Tj. 300 m². Datace zdejšího sálu je určena mezi léta 1540–1550. Návrh vytvořil Philibert de l'Orme a práci provedl italský řezbář Scibec de Capri.⁵³ Kazety jsou vyzdobeny jednoduchými řezbami erbů s iniciálami

⁴⁸ Jan BALEKA: emblém. In: Výtvarné umění – výkladový slovník. Praha 2010, 93

⁴⁹ Sinclair HOOD: Andrea Alciato. In: The Dictionary of Art X. Oxford 2003, 173–176

⁵⁰ KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ: Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky. Praha 2002, 12

⁵¹ Ibidem, 13

⁵² GUEROULT'S Guillaume: Le Premier Livre des emblemes, Lyons 1550, ANEAU'S Barthélemy: Imagination poétique, Lyons 1552, CORROZET'S Gilles: Emblemes in his Cebes, Paris 1543, CORROZET'S Gilles: Hecatographie, Paris 1540, COUSTAU'S Pierre: Pegma, Lyons 1555, ROVILLE Guillaume: Les devoses ou emblemes hroiques et morales, Lyon 1559

⁵³ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 461

Jindřicha II. a rostlinnými věnci [39]. Obdobně jako v Telči i zde jsou lišty mezi kazetami zdobené lineárními motivy. Rozdíl tvoří zakomponování iniciál panovníka do vnitřního prostoru pole. Telčský strop se oproti stropní výzdobě ve Fontainebleau výrazně liší složitějším námětovým i formálním řešením [40].

Jak se blíže rozepisují v jiné kapitole, cesty do Francie nebyly zcela výjimečnou záležitostí. Máme dochované záznamy o cestách Zachariášova bratra Jáchyma a jeho příbuzných, bratrů Viléma z Rožmberka a Petra Voka. V žádném dosud publikovaném příspěvku nebyla nalezena zmínka o cestách do Francie absolvované Zachariášem. Inspirace z Francie se k nám mohla dostat přes Zachariášovi příbuzné nebo díky přejímání tradice ze severní Itálie přes Sasko, kde spolu působily vlivy francouzské. V Telči se hojně objevují znaky renesance severské: vyběřený ornament, rollwerky, maskarony. U dvou portálků v nádvořích je patrný motiv kandelábrových dřívů vyrůstajících z kalichovitých listů, což bylo obvyklé v Sasku.⁵⁴ Rollwerkové kartuše byly typickým prvkem pro pozdně renesanční architekturu a jejich předlohy vycházely i knižně. Například dílo malíře Ben. Battiniho vydaného 1553 u Hieronyma Cocka.⁵⁵ Autorství telečských stropů Nováková Skalická připisuje spíše řemeslníkům ze Saska – Drážďan, kde mohl být i vliv zámku Fontainebleau.⁵⁶

⁵⁴ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 462

⁵⁵ ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961, 79

⁵⁶ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 461

6 Námětové popisy jednotlivých kazet

Popis kazet v námětové rovině je proveden stejně jako výše uvedený formální popis, tj. čelně k západní stěně. Dodržen je směr zleva doprava podle již provedeného očíslování jednotlivých polí. V této kapitole se pokouším o námětovou interpretaci jednotlivých řezb na základě nalezených obrazových předloh nebo zobrazených atributů.

Stropní výzdobu zahajuje **kazeta č. 1** s motivem „**Kadmos a jeho žena se mění v hady**“ [41]. Inspirace řezby: Publius Ovidius Naso, *La vite et Metamorphoseo*, Lyon, grafik Jean de Tournes, 1559 [42]. Nástropní řezba skoro přesně odpovídá grafické předloze, rozdíl tvoří invenční doplnění ženské figury o pár zvířecích tlap a křídel, které s předlohou nekorrespondují. Hlavní postavou zobrazení je Kadmosova manželka, o jejímž životě se dovídáme pouze v souvislosti s jejím manželem. Kadmos jako mladý muž se na rozkaz otce vydal hledat svoji sestru Európu, která záhadně zmizela. Nemohl ji nikde najít a ze strachu z otce, který jemu i jeho bratrům zakázal vrátit se domů bez sestry, se rozhodl usadit v cizí zemi a založit město. Nové město se chystal založit na místě, které mu bylo doporučeno delfskou věštkyní. Místo ovšem nemělo zdroj vody, a proto byli jeho druhové vysláni do lesa hledat pramen. Vodní zdroj se podařilo nalézt v hluboké jeskyni, kterou hlídal obrovský had s dračí hlavou, ten je hned po spatření rozsápal. Kadmos se po dlouhém čekání rozhodl své druhy hledat, našel jeskyni i mrtvá těla. Neváhal a okamžitě začal s hadem svádět boj, který se mu podařilo vyhrát a hada zabít.⁵⁷ Tímto vítězným činem se rozběhl kolotoč nemilých událostí, a jak později vyšlo najevo, bylo to právě kvůli zabití hada, který patřil bohu války Areovi. Po nějaké době si Kadmos uvědomil příčinu svých neštěstí a přál si raději svoji proměnu v hada, než dále snášet utrpení. Přání se okamžitě vyplnilo a Kadmos se začal měnit v hada. Zároveň ve chvíli, kdy probíhala proměna, Kadmosova manželka pronesla přání o vlastní proměně. Bohové tak bez váhání učinili a v hada proměnili i ji.⁵⁸

Další popis patří **kazetě č. 2**, u které však nemáme určující informace o jejím významu. Pomocným detailem pro určení námětu mohou být dvě lastury zobrazené v dekoru při figuře. Je možné, že se jedná, o zatím blíže nespecifikovaného, mořského boha. Pravděpodobné se však nejedná o nejvyššího boha Neptuna, tomu náleží ve stropní výzdobě pole č. 19.

Navazující figura v **kazetě č. 3** také nemá jasnou interpretaci. Možným vodítkem může být zobrazený štít a předmět v podobě kyje.

⁵⁷ NASO 1969 — Publius Ovidius NASO: *Proměny*. Praha 1969, 75–79

⁵⁸ *Ibidem*, 126–127

Následuje **kazeta č. 4** s postavou **Kekropse** [43]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Venice 1546, grafik Aldus [44]. Grafická předloha se s provedenou řezbou shoduje v typu tváře a shodnost je zachována i v zobrazení blanitého křídla s kapkovitým dekorem. Rozdílné je pojetí dolních končetin; v provedené řezbě je zachován hadí ocas, avšak vyjma zvířecích tlap, které jsou zobrazené v grafické předloze. Jediným doplněním je předmět ve tvaru zvířecí čelisti v Kekropsově ruce.

Další **kazeta č. 5** zobrazuje pravděpodobně bohyni **Venuši**. Pro identifikaci této řezby nemáme zatím žádnou výchozí předlohu. Figuru jsem určila jako Venuši díky zobrazeným lasturám, které zakrývají hýždě této ženské figury.

V **kazetě č. 6** se nachází figura určená jako **Pan**. K tomuto výjevu nemáme žádnou výchozí předlohu. Použity jsou atributy souhlasné s vyobrazením Pana boha lesů, lovců a pastýřů, později ochránce celé přírody. Pan se narodil s kozlíma nohama, s rohy a dlouhými vousy. V renesančních alegoriích může představovat žádostivost.⁵⁹

Kazetě č. 7 dominuje výjev „**Smrt a láska**“ [45]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [46]. Zpracování tohoto námětu je pojato vůči grafické předloze velice volně, že se jedná o inspiraci tímto emblémem, nám potvrzuje úryvek z epigramu: „*Když spolu několik mil šly smrt a láska, omylem si vyměnily šípy, oba přenocovali u jednoho hostinského. Smrt se dotkla starce, který teď láskou šílí a plane.*“⁶⁰ Inspirace je patrná v rozdílné polychromii šípů; jak víme z epigramu, došlo k nevědomé záměně šípů. Smrt drží zlatý šíp, zatímco láska v podobě Amora šíp bíle polychromovaný.

Navazujícímu prostoru **kazety č. 8** vévodí bůh **Bakchus** [47]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [48]. S grafickou předlohou je shodná obtloustlá maskulinita figury s dekorem vinných listů, ale celkově je pojata řezba volně. Patrný je rozdíl v zobrazeném květináči, který v grafice chybí a naopak řezbě schází bubínek, který je součástí uvedené pictury.

Následuje **kazeta č. 9** s postavou nymfy **Dafné** [49]. Inspirace řezby: Publius Ovidius Naso, *La vite et Metamorphoseo*, Lyon 1559, grafik Jean de Tournes [50]. Řezbářské ztvárnění části příběhu o Dafné je volnou inspirací na nalezenou picturu, v té jsou zachyceny tři figury: Dafné, Apollón a malý Amor v oblacích. Přítomnost Apollóna je v této stropní

⁵⁹ James HALL: Pan. In: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 320–321

⁶⁰ Volný překlad v originálním znění: „*As mit einander etlich meyl der Tod und Lieb hetten spaciert, verdauschten sy on gfer ier pfeyl, all bayd genachtt bey einem wiert: Der Tod einn alten greysen briert, der yetz in buelschaft wuet und prindt.*“

řezbě pravděpodobně zobrazena jen jako tvář z profilu; obličej je lemován rostlinným dekorem, což zřejmě poukazuje na Apollónovo zdobení hlavy vavřínovým věncem. Dafné je v mytologii označována jako jedna z nejkrásnějších nymf. Z důsledku zlomyslné msty boha lásky Amora se do půvabné nymfy zamiloval bůh Apollón. Amor tento počin uskutečnil jako odplatu za posměšky, které si tropil Apollón z jeho zlatého luku a šípů. Mladý bůh lásky se tedy rozhodl, že mu dá zažít účinek svých střel. Zasáhl Apollóna šípem, který vzbuzoval lásku. Šípem, který lásku neopětoval, zasáhl nevinnou Dafné, jež mu přišla náhodou do cesty. Dafné tedy Apollónovu lásku odmítala a přála si raději zemřít, než se stát jeho milenkou. Po marné snaze uniknout požádala svého otce, aby ji nechal proměnit ve vavřínový strom, a její žádosti bylo vyhověno.⁶¹

Další námět v **kazetě č. 10** nemá krom zmínky v článku Novákové Skalické, že se jedná o *zápas černocho s okřídleným delfínem*,⁶² žádné bližší určení. Další podobnou a zatím neidentifikovanou řezbou je kazeta č. 25, v níž můžeme také vidět figuru černé pleti. O možné návaznosti těchto řezeb se blíže rozepisují níže.

K dekoru **kazety č. 11** zatím nebyla nalezena žádná grafická předloha. Vzhledem k ostatním výjevům, v nichž jsou figury také uvězněné v kartuši, můžeme odhadovat, že se jedná o mravy ohrožující námět. Dekor dvou zlatých váz je dále zopakován v kazetě č. 23 a motiv beraní hlavy u postavy lucifera v poli č. 14.

Kazeta č. 12 pravděpodobně zahrnuje postavu boha **Apollóna**.⁶³ Pro tuto kazetu nemáme přímou předlohu, ale podle vyobrazení figury v oblacích se zlatou rouškou nad hlavou se domnívám, že se jedná o slunečního boha Apollóna. Formální inspirací pro tuto figuru by mohla být předloha pro figuru v poli č. 4, v té můžeme spatřit velice podobný typ tváře. Apollónovou velkou zbraní byly morové šípy, kterými trestal zlo, ale zároveň s nimi uměl oplátit i dobro. S vědomím mocného účinku svých střel se vysmíval střelám boha lásky Amora. Ten mu posměch oplatil a způsobil tak nešťastný osud nymfy Dafné. Tím se nám otevírá možná spojitost s figurou v kazetě č. 9 identifikovanou jako *Dafné měnící se ve strom*. Bůh lásky je v této kompozici zobrazen v podobě malé figury s napjatým šípem v oblaku.

K následující **kazetě č. 13** nebyly nalezeny žádné obrazové ani textové inspirační zdroje.

⁶¹ James HALL: Apollón. In: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991, 61

⁶² NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 463

⁶³ SALAVA 2010, 83, interpretuje postavu jako boha Dia

Figura v **kazetě č. 14** je vyobrazená s typickými znaky pro postavu **lucifera**. Podobnost této figury je patrná s vyobrazením postavy v poli č. 30 interpretované jako čert, avšak postava v tomto poli má oproti figuře z pole číslo třicet zašpičatělé uši, složitější rohy a delší bradku. Celkově působí přísnějším dojmem. Je pravděpodobné, že se zde jedná o čerta „vyšší“ kategorie, tedy o samotného ďábla. Stejnou interpretaci uvádí i Nováková Skalická.⁶⁴ Symboly, které drží v ruce, jsou erbovními znaky pánů z Hradce.

Kazeta č. 15 zahrnuje námět „**Poznání Boha přináší milosrdenství**“ [51]. Inspirace řezby: Poznání Boha přináší milosrdenství, grafický list z cyklu *Cesta k věčnému blahu*, 1550, předlohu pro grafiku dodal Maarten van Heemskerck [52]. Umělec se v provedení řezby skoro přesně držel grafické předlohy. Výjev je upraven stejně jako u ostatních řezeb do kruhové kompozice, ale jinak je věrně zobrazen podle předlohy.

Dalším prostorem je **kazeta č. 16** s figurou **Zéta** [53]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [54]. Zpracování tohoto námětu je pojato vzhledem k obrazové předloze velice volně. Podobné pojetí emblému jsme viděli u kazety č. 7. Řešení řezby odpovídá spíše námětové stránce emblému. Epigram poukazuje na možnou spojitost tohoto výjevu s dalšími kazetami v této řadě. Vedlejší pole zaujímá postava identifikovaná jako harpyje, o níž je známo, že ji okřídlení bratři vyhnali, aby nemohla s ostatními harpyjemi škodit králi Fíneovi. V závěrečné kazetě této řady je zobrazena dvojice Boreas a Orithyia, kteří byli rodiče Zéta, jenž měl křídla – stejně jako jeho otec. V řešení postavy Zéta je nápadná podobnost typu tváře s tvářemi figur v kazetách č. 4 a 12.

Na toto pole námětově navazuje **kazeta č. 17** s postavou **harpyje**. K určení řezby jako postavy harpyje pomáhá celková figurální koncepce tohoto pole. Harpyje byly často zobrazovány jako ženy s ptačími křídly a pařáty. Tomuto způsobu by odpovídalo i ztvárnění hlavní figury v kazetě. Ta má místo horních končetin volutové pásy s vyčnívajícími pery na každé straně jako možný odkaz na ptačí křídla. Dolní končetiny sice nevypadají jako pařáty, ale v jejich volutovém zakončení jsou hlavy z profilu, což by mohl být odkaz na údajné týrání lakomců.⁶⁵ Domnívám se, že je tento námět zařazen do stropní výzdoby v návaznosti na předchozí výjev v kazetě č. 16.

Poslední kazetou, která navazuje na dva předchozí výjevy je **kazeta č. 18** s námětem „**Boreas unáší Orithyiu**“ [55]. Inspirace řezby: Publius Ovidius Naso, *La vite et*

⁶⁴ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 463

⁶⁵ James HALL: *Lakota, nestvůra*. In: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 245

Metamorfoseo, Lyon 1559, Jean de Tournes [56]. Obraz emblému je v provedení této kazety pojat volně. Figura Borea je v řezbářském provedení doplněna o pár křídel, které působí trochu rozpačitě k zobrazené anatomii. Domnívám se, že umělec perutě doplnil vlastní iniciativou, aby bylo možné figuru lépe identifikovat. Boreas byl uctíván jako bůh severního větru, také byl přímo nazýván severní vítr nebo sever. Díky svým křídům létal po celém světě a byl označován za nejsilnější ze všech větrů. Za manželku chtěl mít dívku Orithyii, dceru athénského krále Erechthea. Ta ho však nechtěla kvůli jeho zuřivosti; zprvu se ji Boreas snažil přemluvit, ale po neustálém odmítání se jí zmocnil násilím. Později spolu měli dva okřídlené syny hrdiny Kalaida a Zéta.⁶⁶

Následuje **kazeta č. 19** s bohem **Neptunem** [57]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, Emblematum libellum, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [58]. Figura skoro přesně odpovídá dané předloze vyjma páru křídel. Ty jsou zde navíc a grafické předloze neodpovídají. Toto volné doplnění nám opět ukazuje, že dekor křídel může být i v jiných kazetách pouhou iniciativou umělce a nemusí nutně odpovídat atributům zobrazených postav. Neptun byl jedním ze tří nejmocnějších antických bohů. Vládu nad světem měl rozdělenou se svými bratry Hádem a Diem, jemu připadlo vévodit vodní říši.

Další v pořadí je **kazeta č. 20** s postavou identifikovanou jako „**Církevní hodnostář v plamenech**“. Inspiračním tématem této řezby se více zabýval již Jan Salava. Lidskou figuru interpretuje jako boháče uvězněného v plamenné jámě; tento motiv vztahuje k Ježíšovu podoběství. Poukazuje také na časté interpretování figury ve smyslu postavy papeže jako způsob vyjádření nesouhlasu zámeckého pána vůči římské říši. Vzápětí toto negativní tvrzení odmítá s odvoláním na fakt, že byl Zachariáš zvolen do čela moravského markrabství jako přísný katolík.⁶⁷ Pro interpretaci prostřední figury jako papeže nasvědčuje vysoká čepice s dvěma čelenkami. Papežská tiára, jak ji známe od 14. století, má tři nad sebou posazené korunky, které značí papežskou trojvládu. Myslí se tím světská vláda, duchovní moc a třetí korunka významově odkazuje k papežské moci. Ve 13. století se nosila tiára pouze se dvěma obroučkami, ty značily moc světskou a duchovní.⁶⁸ Je tedy možné, že se v řezbě jedná o starší vyobrazení papežské tiáry. S uvážením všech poznatků bych postavu interpretovala jako církevního hodnostáře v plamenech. S důrazem, že se nejedná o zpochybňování papeže, ale spíše poukazuje na nečestnost některých duchovních. Významnějším vodítkem pro správnou interpretaci může být nápis v knize jednoho z d'áblů:

⁶⁶ NASO 1969, 190–191

⁶⁷ SALAVA 2010, 80

⁶⁸ Jan BALEKA: tiára. In: Výtvarné umění – výkladový slovník. Praha 2010, 356

„*Melch gib rechenschaft wie deim leben hast zü bacht.*“ (volně přeloženo: „*Človče, slož účty o tom, jak jsi strávil svůj život.*“).

Kazeta č. 21 Ceres. Pro tuto kazetu nebyla zatím nalezena grafická předloha. Podle způsobu zobrazení figury a jejích atributů se lze domnívat, že se jedná o bohyni úrody a plodnosti Ceres. Ta měla na starosti patronát nad úrodností země, byla dárkyní tichého a klidného života.⁶⁹

Následuje **kazeta č. 22** s postavou **Ganyméda [59]**. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [60]. Provedená řezba je řešena věrně podle grafické předlohy. Přesně jsou řešena gesta chlapce i stočení ptáka kolem jeho těla. Ganymédes byl ve své době mezi smrtelníky nejkrásnější chlapec. Jeho krása uchvátila i nejvyššího boha Dia, a proto se Zeus rozhodl vzít mladíka na Olymp. Na pahorku se Ganymédes stal číšníkem bohů a jeho nejdůležitějším úkolem bylo nalévat Diovi nápoj, který zajišťoval nesmrtelnost a věčné mládí.⁷⁰

K následující **kazetě č. 23** nemáme předlohu určující námět. Výjev je velmi dekorativní a v celkovém pojetí stropní výzdoby by jako pouhý dekor klidně mohl působit. S ostatními kazetami, které také nemají ikonografické určení, se řezba shoduje s prvkem mušle v poli č. 2 a dekorem dvou váz v kazetě č. 11.

Kazeta č. 24 s postavou představující sdělení: „**Chudoba brání mnohým chytrým lidem, aby došli daleko**“ [61]. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [62]. Umělec se při tvorbě řezby držel spíše námětu nalezené předlohy než způsobu ztvárnění postavy. V této kazetě se setkáváme s personifikací lidské chudoby a jejích omezených možností.

Pro **kazetu č. 25** nemáme žádné informace o jejím významu. Jak již bylo naznačeno u popisu kazety č. 10, zde vidíme dospělou ženu tmavé pleti, jak vhazuje dítě stejného inkarnátu do útrob velké ryby. Nabízí se hypotéza, že kazety č. 10 a 25 spolu námětově souvisí. Můžeme vidět příběh, kdy se matka snaží zbavit svého dítěte, které i přes počáteční nepřízeň osudu dospělo a nyní se snaží pomstít rybě – pravděpodobně svému několika letitému vězňovi.

Následující **kazeta č. 26** s postavou **žida jedoucího na kanci** také nemá určující předlohu, ale zásadní indicie pro správné čtení je nápis kolem figurálního výjevu: „*Veitl iud ein probirer der edelgestein. Da reidt er aust einer saw herein. Seines Altters 60 Jar.*“ (Ve

⁶⁹ James HALL: Ceres. In: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 90–91

⁷⁰ James HALL: Ganymédes. In: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 145

volném překladu: „*Žid Veitl, prubír drahokamů, jak vjíždí na prasnici. Jeho věk 60 let.*“) Židé kolem poloviny 16. století díky neustálým obviněním ze strany měšťanů museli zažívat velikou nejistotu. Jejich situace na Moravě byla sice lepší než v české části království, ale i tak nebyli považováni šlechtou za vrchnost.⁷¹ Toto vyobrazení nám může ukazovat jasný názor na jejich počínání v našich zemích.

Dalším polem je **kazeta č. 27** s postavou **Phyrixe [63]**. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [64]. V nalezené předloze je zobrazena lidská figura sedící na beranu, jak pluje na vodní hladině. V pravém dolním rohu je zachycena hlava ženy. Figura na beranu vykazuje spíše mužskou stavbu těla, zatímco na postavě zobrazené v poli kazety jsou patrné ženské křivky. I přes tuto odchylku se domnívám, že se jedná o zobrazení tohoto námětu.

Následující **kazeta č. 28** zahrnuje postavu **Promethea [65]**. Inspirace řezby: Andrea Alciato, *Emblematum libellum*, Lyon 1550, grafik Macé Bonhomme pro Guillaume Rouille [66]. Figura Prométhea je úplně v jiné pozici, než je řešená kompozice dřevořezu. Opět se jedná o volnou inspiraci, u které je na místě pochybnost, zda je určení předlohy správné. Shodu můžeme najít ve volném překladu části epigramu emblému: „*Játra mu rostou dnem a nocí, tu odplatu dostal za takové umění. Tak stravují své srdce v zármutku, všichni, kdo vynakládají svůj rozum a pozornost, aby znali Boží tajemství.*“ Z legendy víme, že Prométheus naučil lidi různým řemeslům a přinesl jim z Olympu oheň; za tyto skutky byl potrestán přikováním ke skále a každodennímu vyklovávání jater Dioovým orlem. Z volně přeloženého úryvku je patrné přirovnání utrpení dorůstajících jater k zármutku stravujícího srdce. Vyjevená metafora je možná zobrazena v řezbě orla, který začíná klovat do levé strany těla v místech srdce. Umělec se tedy mohl inspirovat tímto textem, který volně zpracoval.

Předposlední **kazetou** je pole **č. 29** s postavou **Viktorie**. Pro tuto řezbu nemáme nalezenou námětovou předlohu, ale podle zobrazení figury s křídly, palmovou ratolestí a věncem v ruce se pravděpodobně jedná o postavu bohyně vítězství Victorii, velice váženou a oblíbenou bohyni. Stejně jako Prométheus stála při velkém souboji otce a syna na straně Diově. Zeus ji pak povýšil na pozici průvodkyně. Pomáhala získat vítězství ve sportovních disciplínách, válečných bojích i uměleckých soutěžích.⁷² Neznámou je zde figura býka s miskou vah. Býk by mohl představovat nejvyššího boha Dia, o kterém víme, že mu podoba tohoto zvířete nebyla cizí.⁷³

⁷¹ PĚKNÝ 2001 — Tomáš PĚKNÝ: *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. Praha 2001, 62–71

⁷² James HALL: *Viktorie*. In: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 480–481

⁷³ SALAVA 2010, 78, Jan Salava se na základě legendy o Europě domnívá, že se zde jedná o tento výjev

Závěr stropní výzdoby zaujímá **kazeta č. 30** s postavou identifikovanou jako **čert**. Domněnku, že se jedná o tuto postavu křesťanské tradice, opírám o zobrazené atributy. Konkrétně se jedná o pár rohů vyrůstajících od spánků a dolních končetin zakončených kopyty.⁷⁴

⁷⁴ SALAVA 2010, 78, Salava určuje tuto řezbu jako postavu satyra

7 K otázce autorství stropní výzdoby

Pro určení autorství koncepce a samotného uměleckého provedení nemáme žádnou dobovou dokumentaci. Nemůžeme tedy na tuto otázku uspokojivě odpovědět. V okruhu umělců, kteří pracovali na telčském zámku, je v souvislosti s tvorbou kazetových stropů uváděno jméno Ulrich Dechsner,⁷⁵ ale nelze jeho účast na výzdobě prokázat.

Jediným vodítkem k určení autorství je objevení nápisů na rubu dvou reliéfů z bočních polí; *Nassk ... Johani, Gina* – první psané kurentem, druhé latinkou. Z nápisu je zřejmé jen to, že jméno Johanni není původem italské. Na tomto základě Nováková Skalická vylučuje autorství italských řezbářů.⁷⁶

Pro získání další indicie k zjištění autora, může být samotná formální stránka nápisu. Písmo kurent, kterým jsou psána slova *Nassk ... Johani*, je jakousi obdobou novogotického kurzivního písma používanou od 16. století v německých zemích. Tato informace nás může vést k myšlence, že se jednalo o umělce znalého němčiny a německých zvyklostí, jehož jméno bylo *Johani*. Německé tradici nasvědčuje i expresivní provedení zvolených námětů. Pokud by i slovo *Gina* bylo jménem a zaměříme se blíže na jeho etymologii, dozvíme se, že jde původně o latinské jméno, jehož základem je slovo Regina v překladu královna či Georgina v našem jazyce Jiřina. Samotné písmo latinka bylo užíváno po celé Evropě s latinským základem jazyka. Pokud byla řezbářská díla vytvořena inspirací z knihy *Diverse imprese*, která je psaná v italštině, můžeme se domnívat, že s knihou mohl pracovat někdo, kdo uměl italsky a pomáhal svým překladem vytvořit koncept výzdoby a v jehož jméně je obsažené slovo *gina*.

Další otázkou je, kdo zprostředkoval kontakt mezi umělci a zámeckým pánem. Jedna z teorií nabízí odpověď v souvislosti s příchodem horníků a hutníků ze Saska, se kterými mohli přijít i řezbáři a štafíři. Jelikož se Zachariášovi v oboru hutnictví dařilo dobře, lze tuto domněnku fakticky podložit. Tito umělci byli znalí severské renesance, která dávala přednost plastickým motivům na rozdíl od italské renesance dávající přednost spíše malířskému dekoru.⁷⁷

Dále se můžeme pokusit najít možné autory či umělecké inspirace zprostředkované Zachariášovými příbuznými díky zahraničním cestám, které absolvovali. Jako první, kdo mohl zprostředkovat kontakty, se nabízí jeho bratr Jáchym z Hradce. O něm víme, že

⁷⁵ MÜLLER 1998, 94

⁷⁶ NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985, 464

⁷⁷ *Ibidem*, 461

absolvoval kavalírské cesty do Itálie, Nizozemí, Francie.⁷⁸ V českých zemích se jeho jméno často objevuje v kontextu s významnými osobnostmi. Nejprve byl zaměstnán jako páže u královny Anny Jagelonské. Později se stal komorníkem a společníkem arciknížat Maxmiliána (budoucího císaře) a Ferdinanda (budoucího českého místodržícího). S těmito úvazky souvisely pravidelné pobyty u dvora v Praze, Vídni a Augšpurku. Díky všem těmto známostem a s tím spojeným zahraničním cestám, mohl zprostředkovat některé umělecko-řemeslné dílny z německy mluvící části Evropy.

Další, kdo udržoval kontakt s pány z Hradce, byl Vilém z Rožmberka (1535–1592). Pro naši problematiku je důležité, že procestoval jižní Německo, Rakousko a Moravu, kde za pomoci svých příbuzných navazoval styky s habsburskými dvořany, stavovskými předáky a jinými aristokraty (Jáchym z Hradce mu také pomáhal). Stejně jako Zachariáš a Jáchym byl představen roku 1551 Ferdinandu I. a účasten vítací výpravy do Itálie téhož roku. Díky mnohým cestám a zdvořilému vystupování byl předčasně zplnoletěn a mohl se stát oficiálním vladařem rožmberského panství.⁷⁹ Posledním pánem, u kterého by bylo možné sledovat zprostředkování vlivu či umělců byl Petr Vok (1539-1611). Černá ovce svého rodu i aristokratické společnosti, ale člověk s širokým okruhem zájmů. Pro nás je nejdůležitější Vokova bibliofilská a sběratelská činnost. Díky pobytu na dvorech Ferdinanda I. i Maxmiliána II. se seznámil s evropskou aristokracií. Například s bavorským vévodou Albrechtem V. či Hansem Fuggerem členem augsburské bankéřské rodiny, sběratelem knih a genealogickým spisovatelem. Petr Vok měl zájem o literaturu a krásné knihy a svoji zálibu si mohl prohloubit díky podmínkám z habsburských dvorů.⁸⁰ O vzájemných stycích Zachariáše a Petra Voka víme z dobové kauzy, kdy na místo Petra Voka spravoval Zachariáš sirotčí důchod Kateřiny z Ludanic. Pro nás je důležité, že tito dva šlechtici spolu komunikovali a mohli využívat vzájemných kontaktů i knižních sbírek.

Expresivní stránka řezeb nasvědčuje pro německy školeného umělce a podle textů ve výzdobě se jednalo o někoho z bavorského prostředí, kdo byl zvyklý na středobavorské nářečí – mittelbairisch. Tímto dialektem se mluvilo i v okolí Jindřichova Hradce. Můžeme tedy odložit do pozadí výklad o příchodu umělců ze Saska, a to jednak zvoleným stylem nářečí a jednak díky geografické poloze Bavorska na mapě, které je Jižním Čechům a Moravě daleko blíže. Víme, že styky v bavorském prostředí nebyly pro naše šlechtice ničím

⁷⁸ TEPLÝ 1927 — František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce. Jindřichův Hradec 1927, 220

⁷⁹ PÁNEK 1993 — Jaroslav PÁNEK: Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím. In: Opera historica III, 1993, 11

⁸⁰ Ibidem, 12

neobvyklým. Pokud se budeme držet myšlenky, že umělec přišel na telčské panství díky kontaktům od zmíněných šlechticů, lze jen těžko říci, kdo mohl být tím hlavním zprostředkovatelem.

Vzhledem k městům a rokům vydání publikací s grafickými předlohami je patrné, že to musel být umělec s častými styky s francouzským prostředím ne-li přímo s městem Lyon. Knihy z Lyonu, které byly určeny jako inspirační zdroj, byly vydané v letech 1551 a 1559, tzn., poslední kniha dva roky před dokončením stropní výzdoby. Máme tedy dvě možnosti, buď se autor výzdoby dostal na zámek někdy před rokem 1559 s výtisky knih *Emblematum libellus* z roku 1546, *Emblematum libellum* z roku 1550 nebo *Diverse imprese* vydanou v roce 1551 a za dva roky vytvořil, pravděpodobně za asistence pomocníků, všechny součásti stropního dekoru, nebo se na zámku již pracovalo podle zmíněných knih a kniha *La vite et Metamorfoseo* z roku 1559 byla dodána až v průběhu prací.

S uvážením všech dosavadních zjištění si dovoluji vyslovit názor, že se umělec buď pohyboval v kruzích německých umělců s vazbami na Bavorsko, nebo byl sám z Bavorska. Ve druhém případě se nabízí město Augšpurk, které bylo místem častých návštěv již zmíněných šlechticů. Odtud tedy mohli jihočeští velmoži zprostředkovat umělecký kontakt k Zachariášovi, a také přes Augšpurk se k nám mohly dostat inspirační knihy, neboť je pravděpodobné, že spolu francouzské i německé dvory komunikovaly.

8 Návrh ikonografického programu

Při odpovědi na otázku, jaký ikonografický program provází telčskou stropní výzdobu, se pohybují v oblasti domněnek, jelikož doposud nebyl nalezen žádný dobový dokument, ze kterého by bylo možné ikonografický program vykonstruovat. Grafické předlohy jsou z větší části součástí emblémů, a jak již bylo uvedeno, emblém musíme chápat komplexně se všemi jeho částmi; titulku, obrazu a epigramu. Vzhledem k povaze nalezených inspiračních zdrojů pro řezbářská vyobrazení je těžké určit, co přesně nám mají řezby ukázat. Možnou koncepci ikonografického programu z větší části opírám o volné překlady některých epigramů, které jsou součástí emblémů, jejichž obrazová část se stala inspirací pro řezbářskou výzdobu kazetového stropu. Ve většině případů představují řezby hrdiny a bohy antické mytologie jako zástupce křesťanského poselství nebo ponaučení mravokárného charakteru. Ty figury, u kterých tato ctnostná sdělení chybí, jsou různým způsobem anatomicky deformovány nebo uvězněny v dekoru rollwerkových kartuší.

S uvážením všech dosavadních zjištění mohu ve stropní výzdobě zdůraznit dvě hlavní námětové linie; lásku a mravokárná ponaučení, které jsou dále rozvinuté v menších podtématech a vzájemně se v některých případech prolínají. V podtématech těchto dvou linií lze sledovat motiv lásky k bohu, lásky mezi dvěma lidmi, moralistní ponaučení týkající se etiky a přístupu k bohatství. Vzhledem k charakteru identifikovaných námětů se domnívám, že nám soubor vyobrazení ukazuje jakýsi návod na spořádaný život; pro něj musíme věřit a milovat křesťanského Boha, vážit si a opětovat lásku bližních, uváženě využívat bohatství a nezapomínat na dobré mravy. Vše s vědomím, že i zlo a hřích existuje, ale mi jej musíme držet v patřičných mezích tak, aby nás nemohlo ovlivňovat. To do jisté míry koresponduje s osobností zámeckého pána Zachariáše z Hradce, o kterém z dobových pramenů víme, že se jednalo o velice schopného správce panství a zbožného šlechtice, který byl i díky svému vyznání zvolen do čela markrabství moravského.

Spojujícím prvkem nástropní výzdoby je střídání ženských a mužských figur v jednotlivých kazetách. Celkem je ve výzdobě zastoupeno 17 mužských figur a 14 figur ženských. Pravděpodobně toto střídání není náhodné, nasvědčuje nám to složitý rytmus střídání figur, který vede k domněnce o promyšleném počínu. Při čelním pohledu k západní straně je rytmus střídání ženských figur takto: v první trojici řezeb jsou ženské postavy při krajích, v druhé řadě ve středu. Třetí řada ženská figura při pravém kraji, pak opět ve středu. Ve stejném rytmu jsou řešené i zbývající řady řezeb. V poslední desáté řadě je rytmus

zakončený ženskou postavou v prostřední kazetě. Zbylá pole jsou vyplněna mužskou figurou, vyjma kazety čís. 18, kde jsou zobrazena obě pohlaví [67].

Prvním podtématem hlavního konceptu výzdoby je téma oddanosti a lásky k bližním. Námět lásky k bližním, zahrnující i partnerskou věrnost, sledujeme hned od prvního číslovaného pole; **Kadmos a jeho manželka**. Mýtus nám vypráví jednak o respektu k příkazu otce a jednak o velice hluboké lásce a věrnosti manželky ke svému muži, která si při pohledu na tragický osud svého manžela přeje raději svoje prokletí. Další řezbou, která nám ukazuje sílu lásky je pole č. 7, **Smrt a láska**. Poselství řezbářského zpracování se pravděpodobně skrývá v epigramu emblému. Volně přeložený úryvek „*Když spolu několik mil šly smrt a láska, omylem si vyměnily šípů, obě přenocovaly u jednoho hostinského. Smrt se dotkla starce, který teď láskou šílí a pláne.*“⁸¹ nám ukazuje, že nesmíme nechat lásku usnout. Důsledek naší zahálky může mít vážný dopad na naše budoucí štěstí. Moc lásky se také ukazuje na chování starce, který z nenaplněné lásky propadá šílenství. Téma mocné síly amorových šípů je dále rozvinuté v kazetách č. 9 a 12 s postavami Dafné a Apollóna. **Dafné** je v mytologii vykreslena jako počestná dívka, která se nechce podvolit ani nejkrásnějšímu a všemi obdivovanému Apollónovi. Představuje vzor čisté lásky a věrnosti vlastním citům. Námět rozvíjí kazety č. 12 s poněkud pošetilým bohem **Apollónem**, který se vysmíval síle šípů boha Amora. Díky tomuto námětu se nám dostává ponaučení, že se není radno vysmívat síle lásky. Z legendy víme, že byl Apollón zasažen jednou ze střel planoucí lásky, kterou mu nymfa Dafné opětovala. Apollón následně hodlal udělat vše proto, aby se mu Dafné podvolila, ta se raději nechala proměnit ve strom vavřínu, než zradit city k sobě sama.

Další podtéma, které rozvíjí celkový koncept ikonografické programu je láska a víra v křesťanského Boha. Toto téma zahajuje kazeta č. 4 s postavou **Kekropse**, která je nositelem hlavní myšlenky obsahu, ten je pravděpodobně zahrnut již v samotném mottu inspiračního emblému: „*lidská moudrost je u boha pošetilství*“.⁸² Motto upozorňuje na možné rezervy lidské mysli, která se má především spoléhat na Boha. Další v tématické řadě navazuje pole č. 15 s námětem „*Poznání boha přináší milosrdenství*“.⁸² Jelikož k použité grafické předloze nemáme text, který by námět více rozvíjel, vyslovím zde myšlenku, že zobrazení mohlo vybízet k osobní kontemplaci o vztahu sebe sama k Bohu. Následující

⁸¹ Pro překlad některých epigramů, které se staly inspirací pro provedené řezby bylo využito jako pomocného zdroje knihy *Liber Emblematum–Kunstabuch* vydané v roce 1567 ve Frankfurtu nad Mohanem, která je psána v německém jazyce. Volný překlad v originálním znění: „*As mit einander etlich meyl der Tod und Lieb hetten spaciert, verdauschten sy on gfer ier pfeyl, all bayd genachtt bey einem wiert: Der Tod einn alten greysen briert, der yetz in buelschaft wuet und prindt.*“

⁸² V originálním znění: „*Sapientia humana stultitia est apud Deum*“

figurou v této námětové řadě je postava **Ganyméda** v kazetě č. 22. Pro určení obsahového sdělení je důležitý verš: „*Kdo svoji mysl, duši a celé srdce cele vloží na Boží věc, ten žije v zástupu svatých.*“⁸³ Námět nás opět nabádá k víře v Boha, jako k té jediné jistotě, o kterou se mohou věřící opřít, pokud chtějí získat místo v království nebeském. Dalším vyobrazením v této námětové linii je postava **Prométhea**. Domnívám se, že hlavní důvod, proč tato postava zaujímá místo v celkovém konceptu programu, nám odhalují verše epigramu, který doprovází obrazovou přílohu: „*Tak stravují své srdce v zármutku, všichni, kdo vynakládají svůj rozum a pozornost, aby znali Boží tajemství.*“⁸⁴ Verše ukazují, že ti, kteří se snaží poznat „tajemství boží“ jsou za svoje myšlenky odměněni. Stejně jako byl zachráněn Prométheus od věčného utrpení. Poslední řezbou v této sérii je **Viktorie** s malou figurou býka držícího misku vah. Námět nám může ukazovat, že vítězství musí být vždy spravedlivé a bohy pečlivě uvážené. Pokud se budu držet hlavního tématu tohoto odstavce, může se nám kazeta snažit ukázat, že i vítězství je v rukou božích.

Po tématu lásky je druhým hlavním tématem etika. První řezba, kterou řadím k tomuto směru je kazeta č. 5 s figurou **Venuše**. Pokud je figura správně identifikována jako Venuše, tak lze vyslovit myšlenku, že je zařazena do stropní výzdoby jako výstraha před nečestným počínáním. Oproti jiným nahým ženským figurám ve výzdobě je tato postava otočená zády k divákovi a zaklíněná v dekorativním kování, zřejmě proto, aby její krása nemohla probouzet vášeň a její přítomnost byla pouhým varováním. K dosavadnímu charakteru výzdoby, kdy se převážně setkáváme s počestnostmi, musíme Venuši zařadit do skupiny figur společensky ohrožujících mravy. Její rozmařilost je zde pevně zaklíněná do kování a není se třeba obávat, že by mohla být přítomna mezi noblesní zábavou tanečního bálu. Zástupce veselí bůh **Bakchus** v kazetě č. 8 podle zvěstí od antických spisovatelů, nepředstavuje zrovna vzor ctností. Domnívám se, že jeho začlenění mezi ostatními výjevy je pravděpodobně díky verši: „*Kdo s mírou užívá révové šťávy, žije stále mladý a v dobré síle.*“⁸⁵ Námět koresponduje s funkcí sálu, jenž se primárně využíval jako prostor pro tance a společenské události, kde nebyla nouze, jak o zábavu, tak o dobré pití. Pro noblesní hosty byla přítomnost Bakcha spíše varováním a pobídkou, že jen s umírněným množstvím vinného nápoje bude člověk žít stále mladý a silný. Zároveň se může jednat o moralistní

⁸³ Překládaný originál: „*Wer sein sin, gmuet, hertz gatz ~ und gar legt allayn auss goetluche ding, der leb tracht in der haylgen schar.*“

⁸⁴ Překládaný originál: „*Also verzern yr hertz in layd, all die legen yer sinn und acht zu wissen Gottes haymlichkayt. Drumb nagt im yetz ein geyer wild, sein leber, die wechst tag und nach.*“

⁸⁵ Překládaný originál: „*Ja gwiß, ein voller schwebt in pracht, und vil geschray vnd puchens macht.*“

napomenutí k střídání zábavě. **Lucifer** držící hradecké znaky, může poukazovat na odvážnost pánů z Hradce vůči zvažování svých skutků u samotného ďábla. Jako by nám výjev říkal, že nespravedlivé jednání a hříchy jsou pro místní rodinu něčím zcela cizím. Jiná eticky zaměřená témata se také přímo týkají místních pánů a nejsou určené jen pro pozvanou nobilitu. K tématu etiky řadím i postavu boha vodního světa **Neptuna**, ten zastupuje rčení: „*Nesmrtelnost se získává literaturou. ... zvěst následuje muže vynikajících intelektů a jejich vznešené úspěchy a nabídne jim, že budou čtení po celém světě.*“⁸⁶

Jednou z námětově nejzáhadnějších řezeb je bezesporu kazeta č. 20 s postavou **církevního hodnostáře v plamenech**. V knize, kterou drží hodnostář v ruce, se můžeme dočíst: „*Človče, slož účty o tom, jak jsi strávil svůj život.*“ Dovolím si vyslovit myšlenku o významu námětu jako o upozornění, že stejně jako každý obyčejný člověk i církevní hodnostář bude podle svých skutků spravedlivě souzen. Gesto pravé ruky směřující dolů pod sebe nás může varovat, že i my musíme dbát na čestný život, protože nikomu nebude bez pokání odpuštěno. Cyklus této tematické linky i všech ostatních námětů uzavírá postava **čerta** v poslední třicáté kazetě. Lze ho chápat jako možné ohrožení zámeckých hostů, ti se však nemusí obávat. Čert je zde pevně spoután a dobré mravy nemůže na zámku ohrozit.

Jiná mravokárná ponaučení se nám dostává v kazetách s tématem peněz a majetku. Zachariáš si pravděpodobně zakládal na poctivosti a skromnosti, což nám dokládá nápis nad portálem původně do nádvoří starého gotického hradu. Vnitřní strana portálu obsahuje rčení: „*Lepší skromná živnost pod vlastní prkennou střechou nežli pod cizí.*“

První v této sérii je pole č. 16 s figurou **Zéta** a pole č. 17 s postavou **harpýje**. K těmto dvěma figurám přisuzuji obsahové sdělení z motto emblému: „*Kéž by se dobří nemuseli obávat podvodů páchaných bohatými.*“⁸⁷ Začlenění toho námětu považuji za osobní Zachariášovu invenci. Ukazuje nám, že si musel zámecký pán být vědom nekalých počinů, které se mezi šlechtou odehrávaly a možná se tímto námětem chtěl od tohoto počínání distancovat. Trochu jinou rovinu v tématu bohatství spatřujeme v kazetě č. 21 s figurou bohyně **Ceres**. Pokud je kazeta správně interpretována, může námět ukazovat, že velké bohatství čerpáme z úrodnosti matky země. Všichni máme právo využívat jejich daru, ale zároveň jsme vázáni svědomitým obděláváním a celkovou péčí dary vracet. Na téma financí navazuje pole č. 24 s námětem: „**chudoba brání mnohým chytrým lidem, aby došli daleko.**“ Již samotné motto emblému nám vypovídá o celkovém sdělení tohoto námětu.

⁸⁶ Překlad originálu: „*Fama viros animo insignes praeclarae gesta Prosequitur, toto mandat & orbe legi.*“

⁸⁷ Překlad originálu: „*Bonis à divitibus, nihil timendum.*“

Z úryvku epigramu: „*Někdo je zrozen pro umění, které jej dovede k velkolepé poctě. Jenže protože je chudý, vyjde vše vniveč.*“⁸⁸, se dozvídáme, v čem přesně nám může chudoba bránit. Je možné, že si Zachariáš uvědomoval svoje bohatství a možnosti, které díky majetku mohl využít. Zařazení do ikonografického konceptu, může značit Zachariášovu pokoru a uvědomění si, že i prostí lidé jsou schopni dokázat velkých věcí, pokud mají správnou podporu z okolí. Další řezba, která rozšiřuje námětovou linku, se nachází v poli č. 26 s vyobrazením „**žida jedoucího na kanci**“. Vzhledem k situaci židů v 16. století a ve volně přeloženém nápisu kolem řezby: *Žid Veitl, prubíř drahokamů tak jede na prasnici. Jeho věk 60 let*, se domnívám, že nám výjev chce ukázat, že ani řezač drahých kamenů nemůže být šlechticem jenom proto, že je bohatý. Šlechticem se člověk může stát pouze díky svým ušlechtilým předkům nebo skutkům. Vyobrazení dobře oděného muže sedícího na kanci nám může ukazovat jakýsi výsměch tomuto snažení. Posledním námětem je ochočený boháč v poli č. 27 zaštitěný postavou Phyrixe. Samotná legenda o mladíkovi nehraje pro ikonografickou interpretaci hlavní roli. Začlenění figury do stropní výzdoby je bezpochyby díky nalezenému emblému, jehož pictura se stala předlohou pro řezbářské provedení. Z úryvku volně přeloženého doprovodného epigramu: „*Slyšíme o bláznivém boháči, jemuž vládne jeho sluha nebo si ho ochočila žena. To znamená ovce zlatem zdobená.*“⁸⁹, mě napadá myšlenka o bohatství z boží vůle, jež je i zaznamenaná v nápisu nad portálem do nádvoří zámku: „*Požehnání božské činí bohaté lidi.*“ Kdo si neuvědomuje boží zásluhy na svém štěstí, skončí jako ovce, kterou odlišuje od stáda jenom zdobení zlatem. Námětově by tato řezba mohla tvořit paralelní pár se sousedícím polem č. 24, které nás informuje o úskalí chudoby; boháč se nechal ochočit sluhou nebo ženou, kdežto talentovaný chudý člověk nemůže rozvíjet svoje nadání, protože nemá potřebné zázemí.

8.1 Začátek čtení stropní výzdoby

Určení počátku možného ikonografického programu není v tomto případě zcela zjevné, a to díky dvěma vchodům s rozdílnou datací vzniku. Dá se předpokládat, že pokud je výzdoba stropu řešena v jednotném ikonografickém programu, bude začátek shodný se vstupem do sálu tak, aby mohlo dojít ke správnému čtení.

⁸⁸ Překlad originálu: „*Mancher ist wol geborn zu kunst, die in zu hohen ehren bring. Doch so er arm, ists alls umb sunst.*“

⁸⁹ Překládaný text: „*Ein tollen reychen man vernembt, der wiert von seinen knecht regiert, oder von seinem weyb getzembt, das hayst ein schaff mit gold geziert.*“

Jeden ze zmíněných vstupů vede z východní strany, z přízemí bývalého gotického hradu (severní palác) a druhý z jižně orientované arkádové chodby, která připojuje k tomuto traktu jižní křídlo. Dendrochronologickou analýzou krovu nad arkádou byla určena datace chodby do let 1576–1577.⁹⁰ To znamená, že tento vstup vznikl přibližně o šestnáct let později než samotná výzdoba. Ta podle letopočtu na jedné krajní řezbě je datována do roku 1561.

První zmíněný vchod vede kolem vstupu do hudební galerie, která je součástí Zlatého sálu. Ten musel být bez pochyb využíván hudebníky. Schodiště vedoucí k hudební galerii je chodbami spojené s bývalou gotickou částí, ve které se nachází místnost bývalé kuchyně. Je tedy nasnadě, domnívat se, že i obsluha z kuchyně užívala tento vchod. To mě vede k domněnce, že nebylo počítáno s využitím jednoho schodiště pro panstvo, hudebníky a obsluhující služebnictvo.

Druhý vstup vede přes arkádovou chodbu z jižní části zámku. Ta je přístupná hned z prvního nádvoří. Z pohledu běžné praxe si lze představit, že kočár přivázející taneční hosty zastavil v průjezdu pod příčně navazujícím křídlem na jižní trakt, kde i v případě nepřízní počasí mohli cestující pohodlně vystoupit a dále pokračovat do přilehlé místnosti. Z tohoto prvního prostoru vedou do vyšších pater zámku velké kamenné schody, které dále pokračují do menších místností v druhém patře. Přes tyto pokoje se lze dostat do arkádové chodby, která ústí do sálu. Dalším faktem, který nasvědčuje oficiálnímu využívání tohoto vstupu, je i rozdělení pohledových rovin v řezbářské výzdobě stropu. Zhruba v úrovni dveří je toto rozdělení patrné. Pokud vejdemo těmito dveřmi, po levé ruce je polovina figur orientovaná hlavou směrem západním a zbylá část výzdoby řešena v opačném směru. I s ohledem na fakt datace se domnívám, že ikonografický začátek by mohl být u dveří z arkádové chodby, které vznikly zhruba o šestnáct let později než samotná výzdoba. Stavitel zde mohl počítat, že spojovací chodbu v blízké době dostaví, a pak bude výzdoba fungovat tak, jak má. Vzhledem k dobrému finančnímu zajištění zámeckého pána je toto tvrzení pravděpodobné. Nepravděpodobné je naopak využívání jednoho schodiště pro přímé i nepřímé účastníky tanečního bálu, jako by to bylo v případě vstupu od hudební galerie.

Pokud se budeme držet hypotézy, že byl využíván vchod z arkády. Návštěvník vešel do místnosti zhruba v polovině sálu, tam také mohl být začátek programu. Téměř ve středu sálu je postava lucifera s hradeckými znaky, právě tato kazeta mohla být první, kterou návštěvník spatřil a mohla tedy tvořit úvod ke čtení nebo bližšímu zaujetí ke kazetám. Jelikož

⁹⁰ BLÁHA/KYNCL 2008 — Jiří BLÁHA / Tomáš KYNCL: Přínos dendrochronologie pro poznání stavebních památek města Telče. In: Průzkumy památek XV-2, 2008, 99–118

nebylo prokázáno, že má výzdoba navazující ikonografické rozvržení nelze říci, která z kazet by na výjev lucifera mohla navazovat. V některých případech spolu kazety námětově souvisí, ale jedná se spíše o solitéry, u kterých není nutné dodržet pořadí čtení.

9 Závěr

V této práci jsem shrnula dějinné okolnosti vzniku stropové výzdoby Zlatého sálu na zámku v Telči. Dále jsem provedla formální popis všech třiceti dřevořezeb a provedla námětový rozbor, při němž bylo identifikováno šest možných inspiračních zdrojů: *Emblematum Libellum*, *Diverse imprese*, *Emblematum libellus*, *La vite et Metamorfoseo* a grafický cyklus *Cesta k věčnému blahu*. Celkově jsem provedla identifikaci dvaceti tří figur: Kadmos s manželkou, Kekrops, Venuše, Faunus, smrt a láska, Bakchus, Dafné, Apollón, Lucifer, poznání Boha přináší milosrdenství, Zétes, Harpyje, Boreas a Orithyia, Neptun, církevní hodnostář, Ceres, Ganymédes, chudoba, žid, Phyrixus, Prométheus, Viktorie, čert.

Hlavní vytyčený cíl - snaha přiblížit se k problematice ikonografického programu není zcela vyčerpán a nabízí prostor pro další výzkum. Ke své hypotéze ikonografického programu jsem dospěla díky volným překladům epigramů, které jsou součástí jednotlivých emblémů. Moje konstrukce je založena na myšlence, že program není založen na charakteru jednotlivých figur, ale jejich výběr je podmíněn obsahem doprovodného textu. Na základě volných překladů těchto textů jsem vytvořila hypotézu o možném ikonografickém programu, který jak se domnívám není koncipován jako navazující program a kazety je možné vnímat jako solitéry. Podle mého mínění se nám autor konceptu snaží stropní výzdobu představit jako návod na spořádaný a čestný život. Jsem si vědoma, že zde představuji pouze jednu z možných variant výkladu ikonografického programu, který nabízí ještě mnoho prostoru pro další zkoumání.

10 Seznam použité literatury a pramenů

- ALCIATO Andrea: Emblematum liber, Augsburg 1531
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblematum liber, Augsburg 1534
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblematum libellus, Paris 1534
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Livret des emblemes, Paris 1536
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Les Emblemes, Paris 1539 (<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Les Emblemes, Paris 1542 (<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblematum libellus, Paris 1542
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblematum libellus, Venice 1546
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Los Emblemas, Lyon 1549 (<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblemes, Lyon 1549 (<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO 1550 — Andrea ALCIATO: Emblematum libellum. Lyon 1550
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO 1551 — Andrea ALCIATO: Diverse imprese, Lyon 1551
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ALCIATO Andrea: Emblematum libri II (Stockhamer), Lyon 1556
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>)
- ANEAU'S Barthélemy: Imagination poétique, Lyons 1552
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FANb&o=>)
- BALEKA 2010 — Jan BALEKA: Výtvarné umění – výkladový slovník. Praha 2010
- BLÁHA/KYNCL 2008 — Jiří BLÁHA / Tomáš KYNCL: Přínos dendrochronologie pro poznání stavebních památek města Telče. In: Průzkumy památek XV-2, 2008, 99–118
- BŮŽEK/HRDLIČKA 1998 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA: Rodinný život posledních pánů z Hradce ve světle jejich korespondence. In: Opera historica VI, 1998, 145–271
- CORROZET'S Gilles: Hecatographie, Paris 1540
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCGa&o=>)
- CORROZET'S Gilles: Emblemes in his Cebes, Paris 1543
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCGb&o=>)
- COUSTAU'S Pierre: Pegma, Lyons 1555
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCPb&o=>)
- GUEROULT'S Guillaume: Le Premier Livre des emblemes, Lyons 1550
(<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FGUa&o=>)
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HOOD 2003 — Sinclair HOOD: Andrea Alciato. In: The Dictionary of Art X. Oxford 2003, 173–176

- HRDLIČKA 1996 — Josef Hrdlička: Literární mecenáš posledních pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 349–369
- JUOK 2000 — Jiří JUOK: Česká šlechta a feudalita ve středověku a raném novověku. Majetková a sociální struktura, politická moc a kulturní reprezentace šlechty a feudality v českém státě ve 13. - první polovině 17. století. Nový Jičín 2000
- KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ: Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematické. Praha 2002
- KOUKAL 1996 — Petr KOUKAL: Narození, sňatky, manželky a děti Zachariáše z Hradce a na Telči. In: Vlastivědný sborník Vysočiny X. 1996, 41–64
- KRÁL 1998 — Pavel KRÁL: Pohřby posledních pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 401–512
- KŘÍŽOVÁ 2006 — Květa KŘÍŽOVÁ: K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči. In: Zprávy památkové péče LXVI, 2006, 337–340
- LEDVINKA 1993 — Václav LEDVINKA: Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550-1589). In: Opera historica III, 1993, 199–213
- MÜLLER 1998 — Jan MÜLLER: Pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce. In: Opera historica VI, 1998, 91–100
- NASO 1559 — Publius Ovidius NASO: La vite et Metamorphoseo. Lyon 1559
- NASO 1969 — Publius Ovidius NASO: Proměny. Praha 1969
- NOVÁKOVÁ SKALICKÁ 1985 — Miroslava NOVÁKOVÁ SKALICKÁ: Oprava stropu ve Zlatém sále Státního zámku v Telči. In: Průzkumy památek X, 1985, 460–464
- PÁNEK 1993 — Jaroslav PÁNEK: Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím. In: Opera historica III, 1993, 9–29
- PĚKNÝ 2001 — Tomáš PĚKNÝ: Historie Židů v Čechách a na Moravě. Praha 2001² (2., rozšířené vydání)
- ROVILLE Guillaume: Les devoses ou emblemes hroiques et morales, Lyon 1559 (<http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/>)
- SALAVA 2010 — Jan SALAVA: Rodová a osobní prezentace Zachariáše z Hradce v zámecké rezidenci v Telči (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2010
- ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961
- TEPLÝ 1927 — František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce. Jindřichův Hradec 1927
- TOMEK 1978 — Michal TOMEK: Průzkum renesančního kasetového stropu ve Zlatém sále st. zámku v Telči (archiv NPÚ Telč). Praha 1978
- VELDMAN 1991 — Ilja M. VELDMAN: Dirck Volkertsz Coornhert (=The Illustrated Bartsch. 55). New York 1991