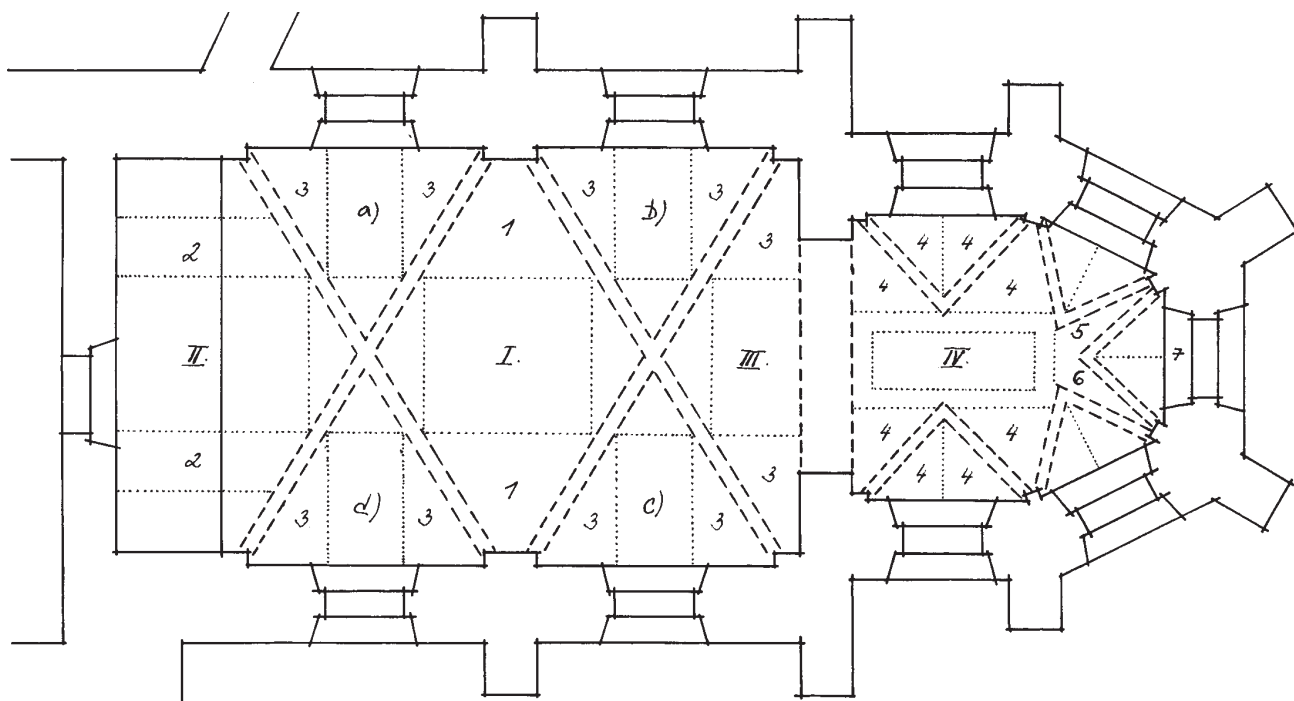


IKONOGRAFICKÝ PROGRAM POHŘEBNÍ ZÁMECKÉ KAPLE VŠECH SVATÝCH V TELČI

VERONIKA KORČÁKOVÁ



Obr. 1: Telč, kaple Všem svatých, půdorysné schéma průřezu štukových polí klenby. I. - Ezechiellovo vidění suchých kostí, II. - Ezechiášova nemoc a zaslíbení zdraví prorokem Izaiášem, III. - personifikace Lásky (Charitas), IV. - Sv. Trojice, typ Gnadenstuhl, 1 - Anděl Slávy, 2 - Ornamenty „Rankenstil“, 3 - malí andělíci s plachtami (nebo) s ratolestmi či s pochodněmi, 4 - andělíci s trumpetovými trubkami, 5 - personifikace Moudrosti (Sapientia), 6 - personifikace Hojnosti (Abundanza), 7 - okenní segment s Vírou (Fides) a nadějí (Spes), a - sv. Lukáš, b - sv. Jan, c - sv. Marek, d - sv. Matouš (zakreslila autorka).

Interpretaci architektury intaktně dochovaného komplexu renesančního zámku, který v letech 1551 až 1580 vybudoval stavebník pan Zachariáš z Hradce, se již ze strany badatelů dostalo zasloužené pozornosti.¹⁾ Jinak je tomu však s rozбором jeho interiérové výzdoby.²⁾ Roku 1979 upozornila Květa Krížová³⁾ na význam a náročnost ikonografického programu pohřební kaple Všem svatých a její provázanost s celkem interiérové výzdoby zámku. Rozbor jednotlivých námětů a ornamentiky nám dává možnost nahlédnout do myšlenkového světa moravského hejtmána pana Zachariáše z Hradce, který stavbu kaple inicioval. Otevírá se nám možnost poznání tehdejší kultury, která se výraz-

ně orientovala na Itálii a přijímala myšlenkový svět novoplatonismu. V následujícím příspěvku se pokusím z úhlu ikonologického výkladu shrnout výsledky svého dvouletého výzkumu uzavřeného diplomovou prací.⁴⁾

Pohřební kaple v Telči, napojená na areál ostatních zámeckých budov, je svým typem na našem území výjimečná. Tento typ se vyvinul již v 15. století ve Francii. Jako příklad uvádím královské zámecké sídlo Ambois s kaplí, kterou dal vybudovat po roce 1494 Karel VIII. V Itálii byly pohřební kaple stavěny nikoli v areálu zámeckých sídel, ale při významných sakrálních stavbách. Do Čech tento stavební typ přišel z francouzského prostředí, na jeho realizaci se však podíleli stavebníci a umělci ze severní Itálie, kteří sem přes Alpy přicházeli za novými zakázkami. Pohřební kapli s přímým napojením na zámeckou architekturu vystavěl také Jaroslav Smiřický ze Smiřic v Kostelci nad Černými lesy.⁵⁾

Pan Zachariáš z Hradce (1527 - 1589), druhorozený syn nejvyššího kancléře českého Adama z Hradce a Anny z Rožmitálu, dal rodovou pohřební kapli Všem svatých budovat na počátku 70. let z podnětu tragických událostí, které po-

1) J. Kouba, *Renesanční stavba zámku v Telči* (diplomová práce), Praha Katedra dějin umění FFMU 1957; M. a O. Radovi, *Mistr Leopold Esterreicher a jeho slavní dílna*, Umění, 18, 1970, s. 358 - 382. M. Nováková Skalická, *Telč*, Brno 1979; D. Libal - L. Lancinger - M. Pavlík, *SÚRPMO - Pasportizace památkových objektů jiho-moravského kraje - zámek Telč* [1 sv. rukopisu a 2. sv. plánů], Praha, 1976; V. Richter, *Telč - státní zámek, město a památky v okolí*, Brno 1976; J. Krčálková, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986; V. Kratínová - B. Samek - M. Stehlík, *Telč. Historické město jižní Moravy*, Praha 1992.

2) K interiérové výzdobě telčského zámku v poslední době: M. Mžýková, *Sgrafitová renesanční výzdoba tzv. Klenotnice zámku v Telči*, Zprávy památkové péče, 46, 1996, s. 145 - 153 [zde také odkazy na ostatní literaturu].

3) K. Krížová, *K některým částem výzdoby renesančního zámku v Telči*, Památky a příroda 9, 1979, s. 534 - 540.

4) V. Korčáková, *Pohřební kaple Všem svatých v Telči*, Brno - Katedra dějin umění FFMU 1998. Jedna kopie této diplomové práce je uložena v Městském muzeu města Telče na zámku v Telči.

5) M. Matyášová Lejsková, *Vnitřní výprava renesančního zámku v Kostelci nad Černými lesy a novodobá rekonstrukce jeho kostela*, Umění, 4, 1956, s. 272 - 276.



Obr. 2: Telč, kaple Věch svatých, pohled k hlavnímu oltáři (foto O. Hilmerová, 1952, archiv ŠÚPP).

stihly jeho nejbližší rodinný kruh. Nejprve zesnula roku 1571 jeho choť Kateřina z Valdštejna a o osm let později ji následoval jejich syn a jediný nástupce telčské sekundogenitury pánů z Hradce, Menhart Lev.⁶⁾ Oba dva byli prozatímně pochováni v telčském farním kostele sv. Jakuba nedaleko zámku.

Pro informaci následujícím generacím dal prozíravý stavebník do velké rollwerkové kartuše na vchodové západní

stěně pohřební kaple vepsat výmluvný nápis o jejím zbudování a dokončení. Díky němu se s jistotou dovidáme, že stavební práce, na které dohlížel italský architekt jménem Baldassar Maggi z Arogna, byly hotovy již roku 1580.⁷⁾ K tomuto datu bylo jednolodí s užším presbytářem a hudební kruchtou sklenuto valenými klenbami a patrně již opatřeno štukovou výzdobou. Další interiérová výzdoba kaple - malby dolních stěn, oltářní ciborium a hrobku obklopenou ozdobnou mříží, však umělci a řemeslníci dokončovali ještě v průběhu následujícího desetiletí. Kapitola jejího budování se definitivně uzavřela roku 1589 aktem slavnostního pohřbu pana Zachariáše z Hradce. Při té příležitosti byly v souladu s přáním stavebníka do zámecké kaple přeneseny i posmrtné ostatky jeho ženy Kateřiny z Valdštejna a syna Menharta Lva. Smrtí telčského pána moravská linie rodu pánů z Hradce dohasla po meči.

Za hlavního ideového tvůrce ikonologického programu kaple Věch svatých, včetně podoby jejího vnitřního zařízení, pokládám telčského pána Zachariáše z Hradce. Jistou úlohu mohl také při utváření podoby interiéru kaple Věch svatých patrně sehrát Zachariášův dlouholetý duchovní přítel a rádce - univerzitně vzdělaný Zikmund Domináček z Písnice, od roku 1583 přijatý do služeb telčského pána jako zámecký kaplan.⁸⁾ Jak dále ukážeme, pro osobní stavebníkovu angažovanost na vý-

zdobě kaple svědčí v nejednom případě volba jejích jednotlivých témat, jenž byla formována Zachariášovým humanitně orientovaným vzděláním a jeho přímým ovlivněním italskou kulturou a filosofií. Pan Zachariáš z Hradce je měl možnost poznat již záhy, jako dvaatřicetiletý mladý dědic telčského panství. Cesta do severní Itálie, vykonaná společně s předními zástupci české nobility roku 1551 k uvítání císaře Maxmiliána a jeho novomanželky Marie Španělské při

6) Zachariáš z Hradce se podruhé oženil s Annou ze Šlejnic, s níž měl dceru Kateřinu. Ta se provdala za Ladislava Berku z Dubé. Zachariášova majetku a správy nad telčským panstvím se ujal jeho synovec Adam III. z Hradce. K historickým a osobním údajům pana Zachariáše z Hradce nejnověji: V. Ledvinka, *Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550- 1589)*, in: *Opera historica* 3, 1993, s. 199-213. P. Král: *Pohřby posledních pánů z Hradce*, in: *Opera historica* 6 - *Poslední páni z Hradce*, České Budějovice 1998, s. 401-513. V. Korčáková, l. c., s. 16-24.

7) J. Krčálková, l. c., s. 65 - 71. Baldassare Maggi byl provádějícím architektem, na stavebních pracích se podíleli zednický mistr Jan Tunckel ze Slavonic, polír Martin Tunckel a tovaryš Matyáš Bösse. Nápis v kartuši je v současné době již téměř nečitelný. Zaznamenala ho Z. Papežová, *Plastická a malířská výzdoba zámku v Telči* (disertační práce). Praha katedra dějin umění FFUK 1952), s. 19 - 31.

8) J. Hejnic - J. Martínek, *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě od konce 15. do začátku 17. století, díl II*, s. 54 - 55.

jejich návratu ze Španěl, zavedla mladé pány do předních kulturních center. Poznali mimo jiné Mantovu, Janov, Milán a Pavii. Na italských dvorech se seznamovali s vrcholným slohem renesance, který starý křesťanský svět oděl do hávu nahých antických bohů a polobohů. Opájeli se uměním, jež své náměty čerpalo z dávné antiky, jejich mýtů a filosofie. Toto umění, které nechávalo naplno rozeznit struny smyslnosti, bylo ovšem přístupné pouze aristokratickým vrstvám a humanistům.⁹⁾

Z literatury věnované problematice mauzoleí z konce 15. století a první poloviny 16. století lze vyčíst, že hlavní témata výzdoby renesančních sepulkrálních prostorů a náhrobků byla svázána s vírou ve *Vzkříšení*. Ve výdobě je nejčastěji zastupoval obraz Zmrtvýchvstání Krista, jako dobrá zvěst Nového zákona. Druhé závazné platné kulturní téžiště pohřebního aktu i námětů ve výdobě představovala v době od poloviny 16. století až do konce baroka *glorifikace šlechtického rodu* a jeho konkrétních reprezentantů.¹⁰⁾ Výzdoba interiéru pohřební kaple Věch svatých je rozvržena horizontálně do dvou plánů, oddělených od sebe profilovanou římsou. Malířská výzdoba pokrývá dolní dvě třetiny stěn tematikou groteskových maleb s hermami a rollwerkovými kartušemi, ve kterých jsou hudebnice. V prostoru kaple tato výzdoba zastoupila sféru pozemskou s přesahy do sféry nebeské. Setkání sfér symbolizuje výjev Zvěstování Panně Marii, který zdobí po-prsnici oratoře. Program štukové výzdoby nad horizontální římsou pak zhmotnil sféru nebeskou v celé její šíři hierarchických stupňů. Štuková výzdoba pokrývá dvě valené klenby se čtyřmi lunetami v lodi, jednu valenou klenbu s pěti lunetami nad pětibokým presbyteriem a horní třeti-



Obr. 3: Telč, kaple Věch svatých, štuková výzdoba klenby v lodi (foto O. Hímlerová).

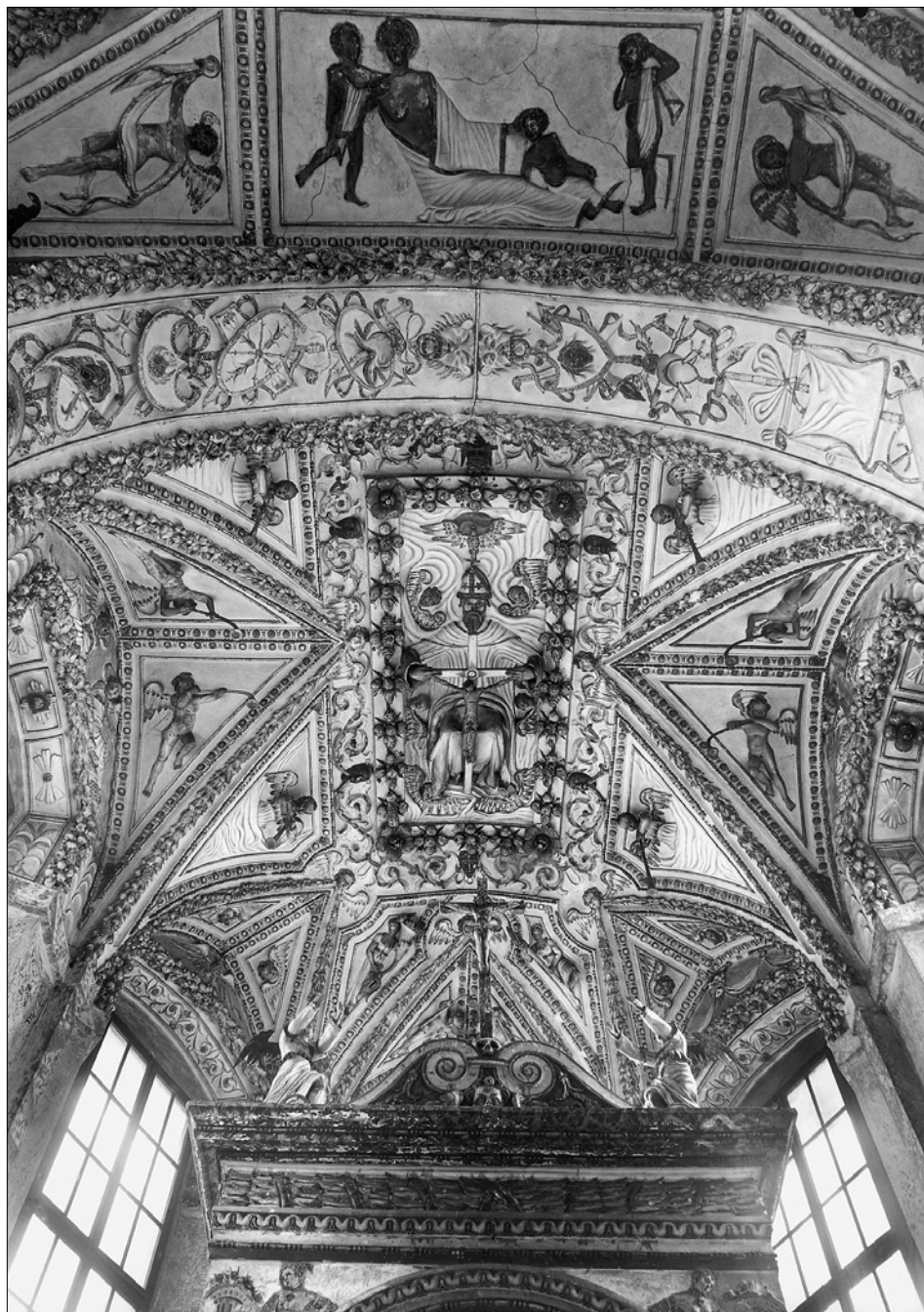
nu stěn kaple, prolomenou devíti špaletovými okny. Hlavní směr prostoru kaple probíhá po axiální ose středem klenob lodě a závěru. Výzdoba lodě, v jejíž druhé polovině je umístěna rodinná hrobka pana Zachariáše a Kateřiny z Valdštejna, se váže k překonání hmotného světa, do kterého duše vstupují symbolickou bránou triumfálního oblouku. Naproti tomu na minimum odhmotněné stěny presbyteria vytvářejí v korespondenci s vysoce plastickou dekorativní štukovou hmotou s četnými akcenty zlacení, ryze sakrální prostor nadpozemského charakteru.

ŠTUKOVÁ VÝZDOBA

Na základě formální analogie se štukovou výdobou letohrádku Kratochvíle (1588 - 1589) a srovnáním štukatur v tzv. ložnici Petra Voka z Rožmberka na zámku Bechyni z let

9) Podrobný popis cesty do Itálie podává J. Pánek, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551 - 1552*. Praha 1987. J. Hrdlička, *Literární mecenáš posledních pánů z Hradce*, in: *Opera historica* 6 - Poslední páni z Hradce, České Budějovice, 1998, s. 349 - 365.

10) R. Holzschuh Hofer, *Kirchenbau und Grabdenkmäler*, in: *Adel im Wandel*. Rosenberg 1990, s. 91 - 101; M. Hlinomaz, *K náhrobku Viléma z Rožmberka a pohřbům renesančních velmožů*, in: *Opera historica* 3, 1993, s. 395 - 400. J. Chlábek, *Náhrobek Viléma Ilburga a figurální náhrobní plastika pozdní gotiky v Čechách*, Muzeum a současnost, 3, 1980, s. 66 n.



Obr. 4: Telč, kaple Všechných svatých, štuková výzdoba klenby v presbytáři (foto O. Hilmerová).

1584 - 1592 lze dovodit, že se na výzdobě zámecké kaple v Telči pravděpodobně podílela dílna italského mistra Antonia Melany. Výzdoba v Telči se tak řadí k jeho nejranějším pracím na území jižní Moravy a Čech.¹¹⁾ Na střed klenby v lodi dal pan Zachariáš z Hradce vytvořit dvě velká obdélná pole se starozákonními výjevy. V prvním z nich jsou zobrazeny lidské kostry, povstávající k novému životu. Mezi nimi klečí prorok Ezechiél, obrácený tváří k Bohu Otcí, jenž mu kyne z pravého rohu kartuše. Tento starozákonní eschatologický výjev, vycházející z *Ezechiélového vidění suchých kostí* (Ezechiél 37, 1-10),¹²⁾ zastupuje v kapli Všechných

svatých hlavní téma: Vzkříšení jako událost zaslubující lidstvu nový posmrtný život. Centrální postavení a význam tohoto výjevu zdůrazňují dvě velké figury andělů s polnicemi, umístěné po stranách v trojúhelných polích. Představují *anděly Slávy*, zvěstující velké skutky Hospodina.¹³⁾ Druhý výjev na vrcholu klenby, zasahující již nad hudební kruchtu, zachycuje nemocného muže na lůžku s baldachýnem, k němuž přichází starozákonní prorok, aby ho uzdravil. Doposud byl tento výjev v odborné literatuře interpretován mylně jako „Vzkříšení Lazara“ (J. 11, 1 až 46) nebo také „Uzdravení syna Šúnemanky prorokem Elizeem“ (2 Kr. 4, 8 - 37). Proti první interpretaci je jasným argumentem ikonograficky neodpovídající zobrazení Krista, dále podobné odění starozákonních proroků, Ezechiela z první scény a Izaiáše ve scéně druhé. Hypotetická interpretace scény „Uzdravení syna Šúnemanky“ rovněž neodpovídá biblickému popisu, neboť druhá postava, která by měla být dětského věku, má na reliéfu podobu dospělého muže. Tento druhý výjev byl nově identifikován jako *Ezechiášova nemoc a zaslíbení zdraví prorokem Izaiášem* - (2 Kr. 20, 1 až 11).¹⁴⁾ Sousední boční lunety těchto dvou hlavních výjevů byly věnovány čtyřem evangelistům. Plochy lunet po stranách doplňují letící názi andělíčkové s palmovými ratolestmi, svícemi či s dekorativními plachetkami. Atributy andělů symbolizují motiv oslavy (palmové ratolesti) a křesťanské víry (planoucí pochodně).¹⁵⁾ Postavy evangelistů jsou vkomponovány do obdélných polí, která v horní části označují zlaté nápisy se jmény evangelistů: S. JOHANNES, S. LUCAS, S. MATHEVS

a řemesla, 4, 1981, s. 44 - 48.

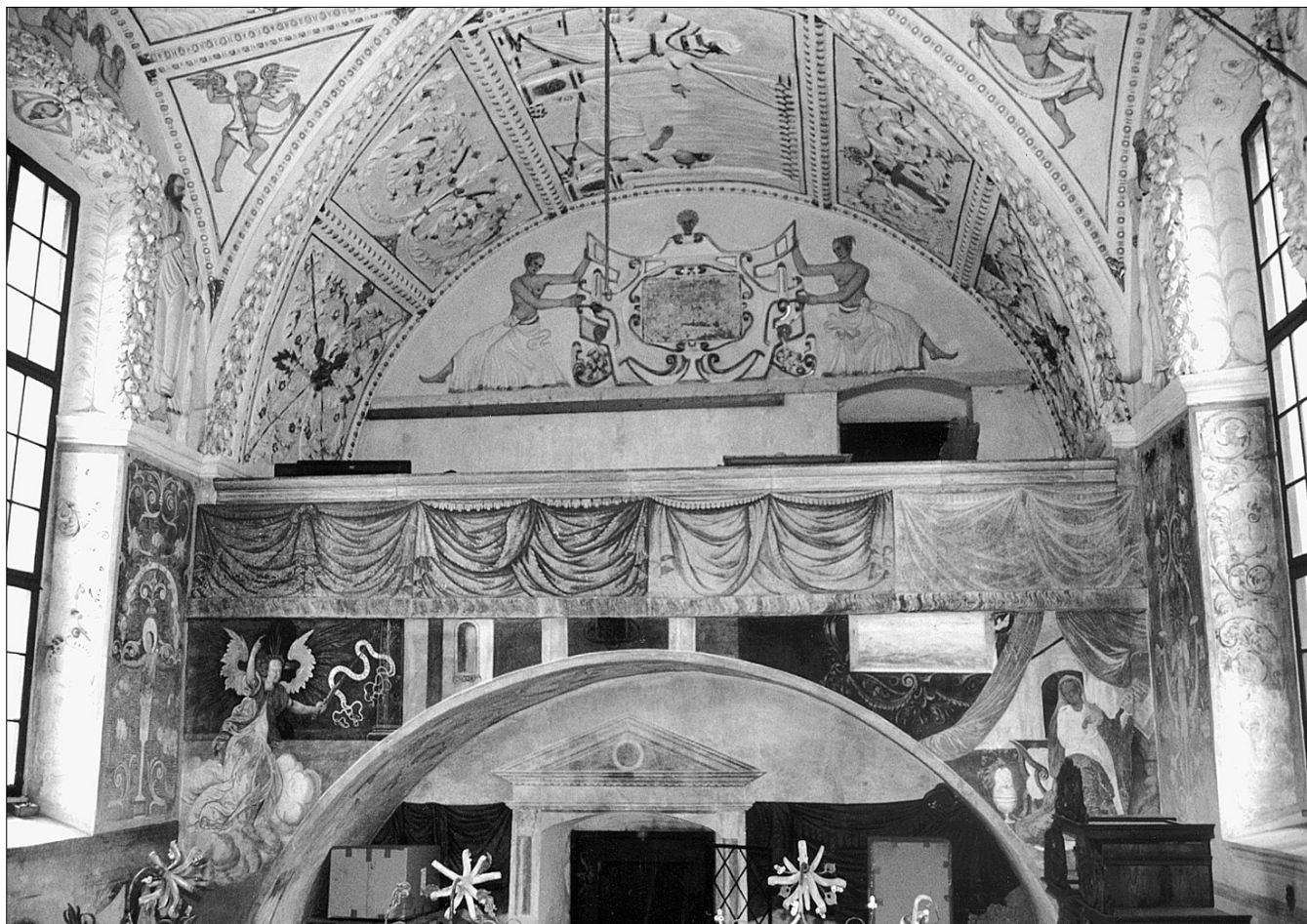
13) Tyto andělské postavy interpretujeme vzhledem k jejich umístění v bezprostřední blízkosti výjevu se Vzkříšením a na základě jejich atributů dvojíhých polnic, které se objevují v ikonografické příručce C. Ripy, *Iconologia* - 1593, Torino 1986, díl I, viz. personifikace Glorie.

14) Interpretuji tento výjev pod názvem, který je uveden v Bibli kralické, odpovídající jazyku doby pana Zachariáše, v ekumenickém překladě je tento příběh uveden jako *Chizkaiášova nemoc a potěšení*. Za pomoci při rozluštění tohoto ikonograficky netypického námětu vděčím prof. Petru Piňhovi.

15) C. Ripa, I. c., díl I: palmová ratolest - atribut alegorické ctnosti Glorie; James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s. 431: svíce jako symbol světla víry je atributem teologické ctnosti Fides.

11) V letohrádku Kratochvíle je doložena jeho signatura „An[ton]ius Melana fecit“. Autorství na výzdobě telčské kaple mu připisují A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, sv. 3, Wien 1904; V. Kratinová - B. Samek - M. Stehlík, I. c., s. 94 - 96.

12) Tento námět identifikovala již M. Mžýková, *Theatrum mortis*, Umění



Obr. 5: Telč, kaple Všechných svatých, celkový pohled na západní stěnu oratoře. Výjev Zvěstování Panně Marii, nad oratoří rollwerková kartuše s nápisem o dokončení klenby kaple roku 1580 (foto V. Korčáková).

a S. MARCVS. Evangelisty v antikizujících oděvech štukatěři zobrazili v různých pozicích na stylizovaných oblacích s příslušnými atributy - orlem, býkem, andělem a lvem u jejich nohou či nad hlavou. S obdobným ikonografickým typem sedících či meditujících evangelistů, zobrazených většinou z profilu, se setkáme již v byzantském či ve středověkém umění.¹⁶⁾

Přímo pod postavami čtyř evangelistů, na bočních stěnách okenních výklenků, uzavírá hierarchickou nebeskou řadu, tvořenou Božskými zázraky Vzkříšení a Uzdravení, anděli a evangelisty, osm postav apoštolů, zvěstovatelů evangelia. Na základě atributů, které se vyhranily již ve středověké ikonografii, je lze snadno určit: Na evangelijní straně jsou směrem od presbytáře k oratoři sv. Filip s pastýřskou holí a sv. Jakub Větší s holí poutnickou. U druhého okenního výklenku najdeme apoštola sv. Judu s kyjem a sv. Jakuba menšího, který trímá valchářskou, kyjovitě ukončenou hůl. Na protilehlé epištolní straně poznáváme podle atributu klíčů sv. Petra a podle meče a knihy sv. Pavla. Dále od nich následují pak sv. Jan evangelista s kalichem, se světlými vlasy a bezvousou tváří, jeho protějšek zastupuje sv. Ondřej s charakteristickým křížem.¹⁷⁾ Všichni apoštolové, kromě Jana Evangelisty, mají tmavé delší vlasy a vousy upravené do kratších bradek. Jejich postavy a oděv působí hmotně a jednoduše. Sochařské podání apoštolů působí poněkud ne-

obratně a fádně, jako by jejich postavy byly odlity za použití několika podobných forem.

Další tematicky provázaný ikonografický celek najdeme ve třetím velkém, podélně umístěném poli s reliéfem na vrcholu klenby v lodi při triumfálním oblouku a v samém závěru presbyteria v poli nad čelním segmentem, kde jsou dvě ženské postavy. S nimi dále souvisejí ještě další dvě ženské postavy umístěné samostatně v nepravidelných šestiúhelných polích na klenbě presbyteria. Za námět obdélného pole při triumfálním oblouku byl vybrán reliéf s ležící ženskou postavou a třemi dětskými postavkami jako personifikace kardinální křesťanské ctnosti Lásky. Ripova Ikonologie z roku 1593 zaznamenává Lásku (Charitas) jako stojící spanilou dívku v renesančním šatě, pečující o tři malá dítky. Tento spis sice poprvé vyšel až roku 1593, avšak je známo, že shrnoval již zažitou sumu předloh renesanční symboliky 16. století. Zobrazení alegorických postav, personifikací a hieroglyfů do doby vydání Ripovy Ikonologie obsahovaly učené spisy tzv. Ripových předchůdců, které patřily k nezbytné výbavě tehdejší šlechtické knihovny. Tyto příručky byly hojně používány pro náměty renesančního umění i v zaalpské oblasti.¹⁸⁾ Antonio Melani, pravdě-

16) E. Kirschbaum (ed.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1968, sv. 1, s. 696 - 713, heslo - Evangelisten.

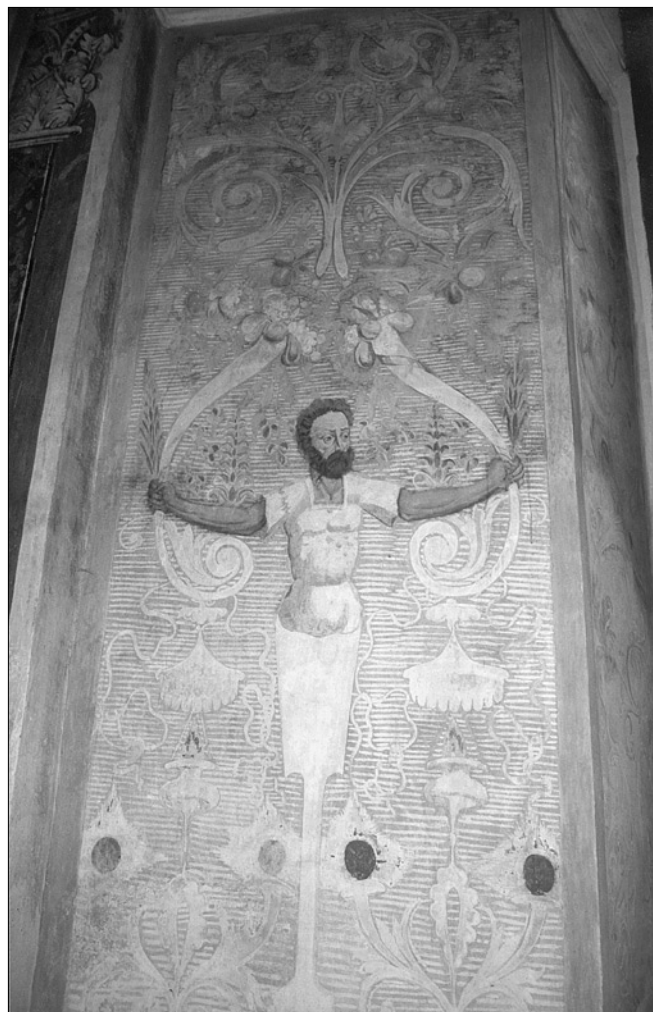
17) E. Kirschbaum (ed.), l. c., sv. 1, sl. 150 - 173 [heslo - Apostel].

18) C. Ripa se opíral o starší práce svých předchůdců, např. Horapolla a Varelíana. Praxi používání dobových předloh a jejich znalost v blízkém šlechtickém prostředí pana Zachariáše z Hradce vysvětlují v samostatné kapitole své diplomové práce V. Korčáková, l. c., s. 16 - 24. C. Ripa, l. c., s. 74 - 75;

Přehled původních vydání Ripovy Ikonologie uvádí: G. Werner, Ripas Ikonologia. Utrecht 1977, s. 109.



Obr. 6: Telč, kaple Všechných svatých, groteska s hermou na severovýchodní stěně v lodi. Alegorie Léta (foto V. Korčáková).



Obr. 7: Telč, kaple Všechných svatých, groteska s hermou na jihovýchodní stěně v lodi. Alegorie Podzimu (foto V. Korčáková).

podobný autor štukové výzdoby telčské kaple se později, roku 1589, k tomuto tématu Personifikace Charitas znovu vrátil při výzdobě letohrádku Kratochvíle. Alegorii Lásky se třemi dětmi vytvořil ve štku na klenbě zdejšího Bílého pokoje. Kratochvíle, jak známo, sloužila Vilémovi z Rožmberka jako lovecký letohrádek. Z toho je zřejmé, že dekorum pro výzdobu pohřební kaple a pro výzdobu loveckého letohrádku se v době renesance v zásadě nerozlišovalo. Umělci uplatňovali shodné náměty a motivy v prostředí sakrálním i ryze profánním.¹⁹⁾

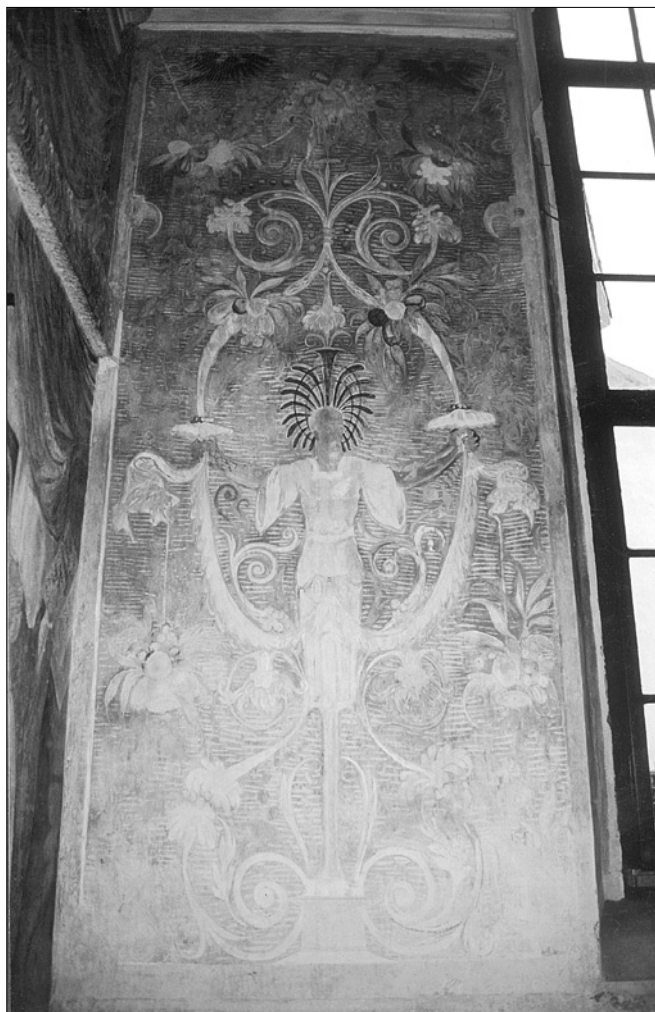
Ve dvou nepravidelných polích v závěru kaple vidíme na pravé straně dívku s planoucí pochodní a vlevo dívku s rohem hojnosti. Nad čelním okenním segmentem presbyteria o stupeň níže nacházíme další dvě alegorické postavy anticky oděných žen, tentokrát je určují atributy kříže a beránka. K ikonografickému dešifrování těchto alegorických ctností použijeme opět jako klíče předlohy Ripovy Ikonologie. Výklad těchto personifikací se pak skládá do logického řádu. Kromě již uvedené personifikace *Lásky* (Charitas)

zde nalézáme její družky, které společně představují tři teologické křesťanské ctnosti. Postava ženy s křížem ztělesňuje druhou teologickou ctnost *Víru* (Fides) a beránek je v christologickém významu symbolem *Naděje* (Spes). Dvě další personifikace na klenbě presbyteria tuto trojici křesťanských ctností doplňují. Zobrazení alegorické postavy s rohem hojnosti podle Ripovy Ikonologie odpovídá ctnosti *Hojnosti* (Abondanz), neboli zaslíbení pozemského bohatství. Její protějšek a protiváhu tvoří personifikace *Moudrosti* (Sapientia) s hlavním atributem hořící pochodně. Vedle jejích družek ji chápeme ve smyslu vyšší duchovní moudrosti.²⁰⁾

Celková gradace a umocnění ideového významu štukové výzdoby v prostoru kaple směřuje po axiální ose do středního obdélného pole na klenbě presbyteria, kterému věvodí reliéf *Nejsvětější Trojice*. Ve středu reliéfu je frontálně zobrazena sedící postava Boha Otce. Ze svého nebeského trůnu shlíží dolů na diváka a pod sebou drží kříž s plně plastickou postavou Ukřižovaného Krista. Nad hlavou Boha Otce se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Kompozici svaté Trojice doplňují u nohou a po stranách hlavy Boha Otce dekorativní hlavičky andělů. Umělec použil ikonografický typ *Gnadenstuhl* (Trůn boží milosti), jehož zo-

19) Termínem dekorum zde rozumím velmi široce pojaté označení vhodnosti volby výzdoby v daném prostředí, nikoli pouze ve smyslu dekor - ornament. C. Ripa, I. c., předloha k Charitas díl I, s. 29. M. Lejsková Matyášová, Výjevy z římské historie v prostředí české renesance. Umění, 8, 1959, s. 402 - 405. A. Chastel, Italienische Renaissance - Die Ausdruckformen der Künste in der Zeit von 1460 bis 1500. München 1966, s. 213 - 215 [malby v kapli Strozziů, výzdoba chóru v Santa Maria Novella ve Florencii] a s. 67 - 70 [výzdoba kartouzy v Pavii].

20) H. van de Waal (ed.), Ikonclass - an iconographic classification system. Amsterdam - Oxford - New York 1985, Index F - O, heslo - Graces (Charitas); C. Ripa, I. c., díl I, s. 74 - 75.



Obr. 8: Telč, kaple Všechn svatých, grotoska s hermou na severozápadní stěně v lodi. Alegorie Zimy (foto V. Korčáková).

brazení se poprvé objevilo již roku 1130 v Misálu Cambraské bible Municipale 234, fol. 2. Jeho výskyt byl velmi častý také ve středověkém umění 13. století. S oblibou ho ovšem používali renesanční umělci. Např. Masaccio namaloval v letech 1426 - 28 takto Nejsvětější Trojici technikou fresky pro kostel Santa Maria Novella ve Florencii. U tohoto jediného typu Gnadenstuhl je v postavě Ukřižovaného kladen důraz na božskou oběť, vykonanou pro vykoupení lidských hříchů.²¹⁾ Obdélné reliéfní pole je orámováno dvěma pásy. Vnější, široký, sestává z grotosky. Její rostlinné úponky se rozvíjejí jednak ze dvou okřídlených andělích hlaviček při vrcholech lunet, jednak ze šesti černých maskaronů.²²⁾ Předlohy spirálové stáčeného ornamentu bychom našli v italských i v německých vzornících u Enei Vica, či u Heinricha Aldegrevera.²³⁾ Vnitřní pás plastického rámu sestává z motivů kyttek, bobulí a žaludů. V jeho rozích jsou umístěny pětistupňové růže, které připomínají znak pánů z Hradce.

Ústřední reliéf se svatou Trojicí je obklopen andělskými trubači. Ze čtyř postranních trojúhelníkových polí vystupují ze zvrásněné hmoty nebeských oblak polofigury andělů,

21) E. Kirschbaum, I. c., s. 526 - 538, heslo - Dreifaltigkeit.

22) P. Preiss, *Panorama manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha 1974, s. 272 - 288. Název grotosky je odvozen podle míst nálezů - ornamenty zdobily klenby „přírodních jeskyň“ tzv. grott, kde byly údajně provozovány různé kultovní a reinkarnační obřady.

23) R. Berliner, *Ornamentale Vorlagblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, 3 sv. München 1981, tab. 363, s. 120 - 130.



Obr. 9: Telč, kaple Všechn svatých, grotoska s hermou na jihozápadní stěně v lodi. Alegorie Jara (foto V. Korčáková).

kterí vytrubují na dlouhé rovné trubky s kónickým ozvučníkem, tzv. Andělské trouby. Nahé postavy andělů, umístěné proti sobě v trojúhelných polích na kápích bočních lunet, hrají na trompetové trubice.²⁴⁾ V dělené kápi čelní lunety jsou dva andělé, kteří nesou hořící svíce - symboly neustálého a pravého směřování k Víře. Tímto atributem se hlásí k alegorickým postavám Víry a Moudrosti. Ostatní prvky na klenbě jsou převážně dekorativního charakteru. Objevují se zde např. andělčí hlavičky, nad okenními oblouky vpravo maskarony s draperií. Vlevo je moravská orlice, jež se patrně vztahuje k nejvyššímu hejtmanskému úřadu pana Zachariáše z Hradce v Moravském markrabství.

Výzdoba triumfálního oblouku je oslavou Zachariáše z Hradce a jeho choti Kateřiny z Valdštejna. Na čelní stěně oblouku jsou umístěny velké bílé a zlatem lemované rollwerkové kartuše, které nesou znaky hradeckého páru - po epištolní straně Kateřiny z Valdštejna, na evangelijní Zachariáše z Hradce. Hrany dekoruje těžký štukový feston, složený z různých domácích i jižních plodů. Na čelní straně nad obloukem jsou dvě protáhlé štukové postavy efébů, oblečené ve schematicky řasených antikizujících oděvech. Tito andělé převzali funkci středověkých štítonošů a přidržují „přikryvadla“ nad kalichem,²⁵⁾ zobrazeným nad vrcholem oblou-

24) J. Hutter, *Hudební nástroje*. Praha 1945, s. 90 - 92.

25) V ikonografii 16. století je kalich používán pouze jako obecný symbol víry. Vzhledem k tomu, že pan Zachariáš z Hradce byl na území pře-



Obr. 10: R. Berliner: Ornamentale Vorgeblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, díl I. Předloha rollwerkové kartuše s postavou Procris od Virgila Solise.

ku. Stukový dekorativní pas, viditelný pouze z podhledu, je vyzdoben různými válečnými trofejemi (trophea) navázanými na dvou řetězech, které drží u vrcholu v rozevřených tlamách dva maskaroni. Tento ornament, složený z válečných trofejí: přilbic, štítů, praporů a různých zbraní, se často uplatňoval v antickém umění. Renesanční umělci tohoto ornamentu používali ve snaze zdůraznit humanistický duch a nadřazené postavení vládnoucí vrstvy, která se obracela nejen k vojenskému, ale především k duchovnímu odkazu antických vojevůdců. Již na počátku 16. století byl tento ornament pomocí grafických předloh rozšířen i do středoevropské oblasti. Předlohy pro dekorativní pas s válečnými trofejemi čerpali zdejší štukatéři nejspíše ve vzornících italského umělce Enei Vica popř. se nechali inspirovat návrhy holandského malíře a architekta Hanse Vredemana de Vries.²⁶ Stavebníkově reprezentaci bylo taktéž vyhrazeno pole ve tvaru elipsovitě výseče na zadní stěně oratoře. Velká rollwerková kartuš bosovského typu nese obdélné pole s nápisem o dokončení „vrchu kaple roku 1580“.²⁷ Kartuši po stranách přidržují antické bohyně, do půli těl obnažené, se zlatými spletenými vlasy.

Ornamentální a dekorativní složka výzdoby kaple je rovněž důležitým pramenem, přispívajícím k pochopení celého ikonografického programu. Nejvýraznějším a nejrozšířenějším

vážně protestantsky orientované Moravy vládnoucími Habsburky protěžován do nejvyšších zemských úřadů jakožto důvěryhodný šlechtický reprezentant katolického vyznání, nepřikládáme ojedinělému symbolu kalicha význam ostentadce protestantské víry.

26) R. Berliner, I. c., tab. 369 [E. Vico], tab. 692 [H. V. de Vries].

27) Z. Papežová, I. c., s. 19 - 31.

ším ornamentem klenby pohřební kaple je *vegetabilní dekor*, který lemuje všechny hrany lunet, segmenty záklenků okenních nik a hrany triumfálního oblouku. Tento ornament sestavený z plasticky vykroužených ovocných plodů jako smokvoní, hrušek, granátových jablek, oliv, žaludů, klasů obilí a kukuřice a do tenka vytažených plátků akantových listů se váže k reprezentaci stavitele, souvisí i s funerální funkcí kaple. Hojnost ovocných plodů atributů bohyně Cery a Pomony i alegorie ctnosti Abondanzy symbolizuje duchovní i světské bohatství určité osoby. V širším kontextu spojují vegetabilní pásy osobu pana Zachariáše z Hradce s místem telčské rezidence.²⁸ Symbolika vavřínového listu - antického ornamentálního motivu, byla renesancí poměrně často používána k zdůraznění vznešenosti prostoru s odkazem na osobní čest a nesmrtelnost stavebníka. Motiv vavřínu v antice náležel bohu múzických umění Apollónovi, a proto byl spojován s literární a uměleckou slávou. Později se stal také atributem ctnosti, pravdy a vnímavosti, věnil vítěze a triumfátory. Na hlavicích sloupů Dóžecího paláce v Benátkách ze 13. století byly vavřínové listy použity jako symboly věčného života.²⁹ Motiv vavřínového listu na klenbě rodinné pohřební kaple v tomto smyslu slouží k oslavení pozemských ctností telčského rodu a zároveň zpřítomňuje duchovní dimenzi věčného života.

Symbolika dekorativních prvků kaple Všech svatých nás již částečně uvedla do významových rovin ikonografického programu pohřební kaple. Nyní se pokusíme z úhlu ikonologického pohledu interpretovat její program se zřetel k osobě jejího objednavatele. Pan Zachariáš z Hradce budoval kapli Všech svatých jako velkolepý pohřební prostor, jehož centrum zaujímá rodová hrobka. Ačkoli se v dobovém renesančním funerálním umění nejčastěji setkáváme s námětem novozákonního Vzkříšení Krista, pan Zachariáš vybral do obdélného pole nad svou hrobku poněkud netypický, avšak velmi výmluvný výjev z vidění proroka Ezechiela: „I otázal se mne: Lidský synu, mohou tyto kosti ožít? Odpověděl jsem: Panovníku Hospodine ty to víš“ (Ez. 37, 3n.). Proroctví vede k zamyšlení nad posledními věcmi života, klade důraz na spásu lidstva a jeho obnovení k novému skutečnému životu. Zaznívá z něho věčný hlas Hospodina, jeho rozhodující soud. Zároveň je proroctví o Vzkříšení mrtvých předobrazem Zmrtvýchvstání, uskutečněného prostřednictvím oběti Ježíše Krista. Všechny tyto momenty jsou obsaženy v ikonologickém programu pohřební kaple. Klenbu presbyteria ovládá Nejsvětější Trojice v zobrazení typu Gnadenstuhl, v němž je kladen důraz na vykupitelskou oběť Ježíše Krista.³⁰ Symbolika kříže je zdůrazněna ještě jednou ve vertikálním směru - objevuje se na stříšce ciboriového oltáře. Zatímco námět Oživení suchých kostí jasně

28) Při přestavbě malého dvorka telčského zámku stavebním mistrem Leopoldem Estereicherem, zahájené roku 1551, nechal pan Zachariáš nad dva portály vytesat vypořádající nápisy: „POZEHNANY BOSKE CZINY BOHÁTE LIDY. 1556“ a „LEPSSY JEŠT SKROWNA ŽIWNOST POD SWOU WLASTNÝ PRKENOU STRZECHOU NEŽLY ROSKOSSNÝ POD SZIZY. 1554“.

Prosperita hospodaření na Zachariášově panství, která se odrazila na rozšiřované podobě a nákladnosti zařizovaného sídla v Telči vypoovídá o zmíněných symbolech, s nimiž se setkáváme na mnoha místech interiérové výzdoby zámku. C. Ripa, I. c., atributem ctnosti Abondanzy jsou rohy hojnosti naplněné ovocnými plody, květy a obilím, tytéž atributy bohyně Flora, Pomona.

29) G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450 - 1600. Genève 1958, s. 231 - 234 [heslo vavřín - laurus nobilis].

30) E. Kirschbaum, I. c., sv. 1, s. 526 - 538 [heslo Dreifaltigkeit].



Obr. 11: Telč, kaple Všechn svatých, rollwerková kartuše s harfenistkou na severní stěně v lodi. Múza Terpsichoré (foto V. Korčáková).

směřuje k věcem posmrtného života, poukazuje druhý starozákonní příběh *Ezechiášova nemoc a zaslíbení zdraví prorokem Izaiášem* (2 Kr. 20, 4 n.) na téma uzdravení a dosažení spásy ještě v životě pozemském. V bibli je zaznamenáno, že judskému králi Ezechiášovi, na smrt nemocnému, se od Boha dostalo dalších patnácti let života a také ochrany před všemi nespravedlivými. Výběr tohoto námětu není jistě nahodilý, neboť roku 1580, tedy v době, kdy byla pořízena štuková výzdoba kaple, byl pan Zachariáš z Hradce již patrně vážně nemocen. Dne 24. února následujícího roku totiž přistoupil k sepsání testamentu. Tento příběh starozákonního krále Ezechiáše k němu osobně promlouval nato, že ho dal zobrazit do jednoho z velkých polí na klenbu pohřební kaple. Pravděpodobně mu tato slova Písma Svätého ke konci jeho života, ve vleklé nemoci, poskytovala hledanou útěchu a naději.³¹⁾

Oba starozákonní výjevy, dotýkající se důležitých problémů lidského života, jsou zasazeny do okolní bohaté or-

namentální štukové výzdoby. K zázraku Uzdravení jsou přisazeny velké dekorativní ornamenty zavíjených rostlinných úponků (*Rankenstil*) - výtvorů lidské fantazie,³²⁾ jako by měla být prezentována příslušnost božího zásahu k pomíjivému lidskému světu, zatímco centrální výjev Vzkříšení obklopují figurální postavy, které oslavují působení a šíření jeho poselství. Vzkříšení obklopují andělé Slávy, evangelisté hlásající radostnou zvěst a na závěr apoštolové, Kristovi vyvolení a praktičtí šířitelé evangelia tuto hierarchickou řadu uzavírají. Radostné zvěsti starozákonního Vzkříšení se účastní andělé se symboly víry a slávy. Oslava nového vzkříšeného života vrcholí na klenbě presbyteria, kde soubor osmi andělských trubačů doprovází Poslední soud Nejvyšší Trojice oslavným koncertem, zvoucím duše do nebeských sfér.³³⁾ Výběr tří teologických ctností, jejichž přítomnost je v pohřební kapli v podstatě nezastupitelná, patří do obligátních požadavků dobového dekora. Křesťanská ctnost Láska je v tomto prostoru vyzdvížena nad Víru a Naději. Ostatní dvě personifikace ctností byly objednavatelem patrně vybrány vzhledem k funerální funkci kaple a ke zdůraznění jeho dalších osobních priorit. Personifikace Hojnosti poukazuje na bohatství velmože, jako k základnímu předpokladu prosperity jeho dvora a hospodářství. Vzpomeňme jenom na motto, které si roku 1554 nechal pan Zachariáš vytesat do nadpraží nového portálu telčského zámku: „*POZEHNANY BOSKE CZINY BOHÁTE LIDY*“. Protiváhu k ní tvoří alegorie Moudrosti, zastupující duchovní bohatství, které v konečné fázi směřuje duše se smrtí a svým plamenem je provází na cestě do života věčného.

MALÍŘSKÁ VÝZDOBA

S náměty štukatur korespondují po stránce estetické i ikonografické ornamentální a figurální malby na stěnách. Jejich autorství se připisuje malíři Raimundu Paulovi, který pracoval také pro Zachariášova bratra Jáchyma z Hradce a pro spřízněný rod Rožmberků. Společně s Raimundem Paulem zde s jistotou dále pracoval blíže neznámý malíř S. K., který svou signaturu zanechal u postavy Panny Marie ve výjevu Zvěstování na oratoři.³⁴⁾ Malby se skládají z ornamentů a figurálních motivů. V čistě ornamentální výzdobě se uplatňují motivy, jejichž vzorníky v letech 1520 až 1570 vytvářeli italští umělci, či umělci severní a střední Evropy, kteří na italskou ornamentiku přímo navazovali, Giovanni da Brescia, Heinrich Aldegrever, hornoitalský mistr F a Hans Vredeman de Vries. Na volných plochách stěn a záklenčích okenních nik se objevují variace rostlinných spirál spolu s kandelábrovými ornamenty. Dolní pás kdysi pokrývaly velké rollwerkové ornamenty, upomínající na předlohy, které ryl Cornelis Bos.³⁵⁾ Stěny presbyteria umělci ozdobily dekorativními závěsy různých barev s jemným ornamentem arabesky. Podobné draperie se také objevují

31) J. Janoušek, Městský archiv v Telči na Moravě, in: Sborník historický 4, 1886, s. 7 - 8. Závět uložena: SOA-RH. Nová edice závěti pana Zachariáše z Hradce: P. Král, Pohřby posledních pánů z Hradce, in: Opera historica 6, České Budějovice 1998, s. 477 - 499. J. Pánek (ed.), Václav Březan: Životy posledních Rožmberků, 1, s. 338 - 339, se zmiňuje o těžkém zdravotním stavu pana Zachariáše, který zaznamenal Vilém z Rožmberka při návštěvě Telče 1. května 1587. Téhož roku konečně mohl nemocný pan Zachariáš opustit úřad nejvyššího komorníka a moravského místohejtmana. Zemřel dva roky na to - r. 1589.

32) R. Berliner, I. c., tab. 73 [Mistr NlVwM].

33) E. Winternitz, Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. London 1979: obr. 38 [Gaudenzio Ferrari - freska s andělským koncertem, sakristie v Sarinnu], obr. 40a [studie andělského koncertu, Mnichov], obr. 64 [Geerten totg Sint Jans - Panna Maria s Ježíšem obklopená andělskou hudbou, Van Beuningen Museum Rotterdam].

34) Podrobný rozbor použitých ornamentů a jejich typu, který společně s metodou komparace vedl k potvrzení autorství Raimunda Paula viz. V. Korčáková, I. c., s. 49 - 62.

35) Dnes tyto velké bosové ornamenty v dolním pásu u země přebílené. Jsou ještě zachyceny na fotografiích kaple, které byly pořízeny roku 1948 před její rekonstrukcí.

na parapetu hudební kruchty v lodi. Jak malované ornamenty, tak malované figurální náměty lze ikonograficky vyložit. Ikonografickému rozboru budeme věnovat následující stránky.

Výzdobě kaple dominuje figurální výjev *Zvěstování Panně Marii*. Jeho kompozice se neodchyluje od schématu, který používali přední itaľští a vlámsťtí malíři 15. a 16. století. Téma *Zvěstování* obdobné kompozice provedl v plastickém reliéfu např. na loggii del Consiglio ve Veroně italský sochař Girolamo Campagna.³⁶⁾ Telčské malby připomínají svým rozmnístěním veronský reliéf. Výjev je rozložen do protilehlých cviklů poprsnice oratoře, elipsovité vykrojené vchodem, jímž se vstupuje do kaple. Vchod zdůrazňuje iluzivní portál, složený z korintských sloupů s rovným kladím, zakončený trojúhelným štítem. Strany vstupního výklenku pokrývají smuteční malby černých suken dekorativní draperie. Na levé straně oratoře vystupuje na pozadí, složeném z dolní červené plochy a z horního architektonického černého pásu s tmavým výklenkem ve tvaru niky, postava archanděla Gabriela v bělostné rize a zeleném pláštiku. Archanděl stojí na velkém světlém oblaku, natočen směrem k Panně Marii. Předává jí naléhavé poselství, které vysílá gestem vzpažené pravé ruky se vztyčeným ukazovákem.³⁷⁾ V levé ruce drží červené žezlo, kolem něhož se vine bílá páska s nápisem určeným Panně Marii „AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM“ (Lk. 1, 28). Prostor za božím poslem je ohraničen iluzivním sloupem z červeného mramoru. Panna Marie na pravé straně poprsnice hudební kruchty je zachycena sedící v dřevěné lavici v prostém interiéru komnaty na pozadí, které se skládá z horního bílého a dolního červeného pásu. Komnata se za Pannou Marií otevírá jedním okenním výklenkem a její prostor shora vymezuje těžký dekorativní závěs zelené barvy. V levém rohu se nad závěsem vznášá holubice Duha svatého, která vyzařuje světelné paprsky, dopadající na hlavu Panny Marie. V pravé ruce drží rozevřenou knihu se Svatým Písmem, v níž je možno rozeznat úryvek Mariina chvalozpěvu z evangelia sv. Lukáše.³⁸⁾

Stěny lodě byly pokryty figurálními náměty v bohatých ornamentálních rámcích, umístěnými na čelních a protilehlých delších stěnách. V italském prostředí byly dekora-



Obr. 12: Telč, kaple Všeoh svatých, malby na jižní stěně v lodi, rollwerkové kartuše s múzami - flétnístkou Euterpé a violístkou Erató (foto V. Korčáková).

tivní malby složené ze spletité sítě grotesky, obohacené o další dekorativní prvky (rollwerk, arabesky, mauresky a stylizovaný rostlinný ornament) v kombinaci s bílým štukem používány při výzdobě profánních i sakrálních místností již od konce 15. století.³⁹⁾ Čtyři krajní pole v lodi vyplnily *groteskové ornamenty*, které se rozvíjejí z herem po systému rostlinných rozvilin a jsou doplněny o různé zoomorfní a vegetabilní prvky. Obdobné kompozice do prostoru rozvedených grotesek s vertikální linií hermy vytvářel kolem poloviny 16. století holandský dekorátér Cornelis Bos, či malíř a architekt Hans Vredemann de Vries.⁴⁰⁾ Telčské malby grotesek se vyznačují podobným dekorativním charakterem, který je dán volbou stejné podkladové barvy v pískové okrovém tónu, jejíž povrch byl protkán jemnými zlatými proužky. V prvním poli na levé straně jsou nad ženskou hermou, obklopenou bohatým předivem spirál, naaranžována dvě zlatá péra, po stranách papoušci a v rozích kolem kartuše se vinou dva hadi. Její pendant tvoří u vchodu ve čtvrtém poli groteska s mužskou hermou s dekorativní draperií mezi rukama. Kolem hlavy této hermy jsou zakomponovány hnědé paprsky. Horní část pole pokrývají tři kytice plodů s listy a v rozích najdeme zoomorfní motiv dvou letících černých ptáků. Podobně je na pravé straně u triumfálního oblouku zobrazena další mužská herma, která v rozevřených rukou nad hlavou drží rohy hojnosti s ovocnými plody. Kolem ji obklopují stylizované motivy stáčených rostlinných úponků. Koresponduje s další ženskou hermou v poli u vchodu ve světlém bohatě řaseném rouchu, která v rozevřených rukou drží barevné kytice. Její hlavu dekoruje

36) J. Lassaigue, *The Fifteenth Century from van Eyck to Boticelli*. New York; P. Schubring, *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*. Berlin 1926, s. 523 [plastika *Zvěstování* G. Campagna dnes v Museo Civico ve Veroně]; P. Preiss, l. c., s. 254 - 260, [kap. *Plastika jako soupeřka malířství*: Sochař Bernardin Campi z Cremony ve svém díle *Parere sopra la pittura* z roku 1584 pouze verifikoval dávno praktikované postupy, při nichž je malířům doporučováno malovat podle sochařských předloh, aby správně vystihli modelaci objektu, jeho světlo a stín].

37) E. Kirschbaum, l. c., sv. 1 [heslo - archanděl Gabriel]. Gesto ruky se vztyčeným ukazovákem je poukazem k Bohu, označuje Posla božího.

38) Přepis: „(M)AGNIFICAT - (A)NIMA MEA - DOMINVM - ET EXVLTA(V)IT - SPIRITUS - MEVS - IN - (D)EO - (S)ALVTARI - MEO“ (Lk. 1, 46-55).

39) P. Preiss, l. c., s. 272 - 288. Nový dekorativní styl inspirovaly první archeologické nálezy pozdně antických maleb grotesek - (v římské vile císaře Hadriána, v Neronově Zlatém domě). Grotesce byl ještě v 15. a 16. století přirčen výstižnější název - monstra, označující ornament jako zobrazení, která vznikají proti zákonům přírody a nachází se na rozhraní světa reálného a fantazijního. Pro tyto vlastnosti zařazují dnešní autoři grotesku někdy na rozhraní mezi klasickým stylem renesance a fantazijním světem manýrismu.

40) R. Berliner, l. c., tab. 636 [C. Bos], tab. 687 - 690 [H. V. Vries].



Obr. 13: Telč, kaple Věch svatých, malby na severní stěně v lodi, rollwerkové kartuše s múzami - loutnistkou Polymnií a harfenistkou Terpsichoré (foto V. Korčáková).

světelný kruh s bublinami, kompozici ornamentu završují závěsy z ovocných plodů.

Čtveřici groteskových polí s hermami v lodi kaple prostrídává šest pestrých rollwerkových kartuší s hudebníci a anděly.⁴¹⁾ Rollwerkové kartuše sestávají ze složitých geometrických tvarů - pobíjených rámců se vzedmutými rolovanými kraji - jsou na stěnách telčské kaple provedeny v různých barevných variacích. Ani tvary kartuší se neopakují. Společné však pro ně je členění do tří pásem: na hlavní středovou část s figurálním motivem, menší horní a dolní nástavby ornamentu, na kterých se někde uplatňují maskarony. Všechny rollwerkové kartuše jsou obohaceny o komponenty grotesky, což znamená, že je obklopují rostlinné úponky s postavičkami andílků či jinými zoomorfními a vegetabilními prvky. Jejich předlohy nacházíme ve vzornících Virgila Solise a především svým členěním - na tři části - upomínají na návrhy antverpského sochaře a architekta Cornelise Florise z roku 1554.⁴²⁾ Do jejich středu malíř do oválné kartuše zakomponoval půvabné postavy čtyř dívek a dvou andělů s hudebními nástroji. Na čelní stěnu triumfálního oblouku do kartuší zobrazil dva anděly - pravý hraje na ohnutý černý cink, anděl nalevo trúbí na dlouhou andělskou troubu s kónickým ozvučníkem. Na pravé stěně v lodi umístil hráčky na příčnou flétnu a na re-

nesanční nástroj violone. Proti nim najdeme hudebnice s malou harfou a s loutnou.⁴³⁾ Postavy jsou zachyceny v lадném pohybu, evokujícím rytmus a tóny hudby, linoucí se z jejich nástrojů. Hráčky a andělé jsou oděni do jemných našasených šatů, které připomínají Botticelliho prosvítající roucha. Jejich obličej a tvary obnažených rukou jsou plasticky vykroužené. Ve shodě s renesančními představami o kráse mají dívky i andělé vysoká vyklenutá čela a mírně vystupující lícní kosti. Vlasy, zkažené bujnými vlnami a vyčesané z čela napomáhají zdůraznit oválnou formu obličejů.⁴⁴⁾

V dekoru malířské výzdoby pohřební kaple Věch svatých nás ani tak nepřekvapí výjev *Zvěstování Panně Marii*, jako na první pohled světská tematika ma-

leb grotesek s hermami a rollwerkových kartuší s postavami hudebníků. Ikonografický program, který určoval objednavatel pan Zachariáš z Hradce, byl ve své době srozumitelný pouze úzkému okruhu vzdělané aristokracie a zasvěceným příslušníkům jeho dvora. Výzdoba kaple k nám dnes hovoří neznámými symbolickými prostředky, vyžadující odborný výklad a hlubší zasvěcení do problematiky. Fridrich Piel považuje ornament grotesky za nositele obrazu či děje - skrytých ikonografických alegorií nebo emblematických dějů.⁴⁵⁾ Ornament rollwerku, který se z grotesky vyvinul, tuto její zobrazovací hodnotu rovněž přebírá. Abychom se přiblížili k její skrytému významu, musíme zvažovat duchovní zázemí, které novodobou ornamentiku a řeč alegorií provázelo. V Evropě jím kolem poloviny 16. století bylo duchovní hnutí animismu, které se jako světový názor projevovalo zejména v kosmologických koncepcích, ve smyslu leonardovské „panpsychické energie“. Toto hnutí souviselo s novoplatónskou mystikou, hojně kvetoucí v Horní Itálii. S tímto učením se mohl pan Zachariáš roku 1551 osobně seznámit při své návštěvě severní Itálie.⁴⁶⁾

Roku 1582 vyslovil boloňský biskup a kardinál Gabriele Paleotti domněnku, která dává vznik grotesky do souvislosti s konáním reinkarnačních obřadů. Stoupenci py-

41) P. Preiss, I. c., s. 283 - 285; A. Rollová, Boltcový ornament (autoreferát kandid. disert. práce), Praha 1984; Autoři, zabývající se systematickým výzkumem renesanční ornamentiky, charakterizují rollwerk jako plastický ornament, v němž se rámový motiv stal svěbytnou jednotkou, ornamentem „sám o sobě“ a pokládají ho za typický projev manýrismu. Ornament rollwerku se vyvinul z groteskového materiálu - prostorově utvářených kompozic, které rozvíjeli od poloviny 16. století italští umělci fontainebleauské školy: Rosso, Primaticci a Marchetti a po nich Nizozemci - především Cornelis Bos a Cornelis Floris. Jeho charakteristickým znakem je zavěšení okrajů z plošného útvaru. Ohýbaný rámový motiv sloužil zpočátku k prostorovému umocnění grotesky. Tyto dva svěbytné ornamenty se i později dále vzájemně prolínaly, prostupovaly a tvořily společné kompozice.

42) R. Bertlner, I. c., V. Solis - tab. 541 [list ze sb. B. 92-103 Procris - decora Erechteoval], tab. 542 [list 4 ze sb. 541 - Discordial]; tab. 656 [C. Floris].

43) J. Hutter, I. c., s. 89 - 91, s. 112 [cink a trouba]; s. 86 [flétna: podle úměrnosti k postavě se dá usuzovat na flétnu altového, či spíše tenorového ladění]; s. 107 - 110 [violone: doposud v literatuře byl tento nástroj uváděn jako viola da gamba. Tento renesanční nástroj basového, či kontrabasového ladění se vyvinul z houslového rodu violy da braccio a zaznamenan byl již roku 1568 v severní Itálii. Na rozdíl od violy da gamba má jeho hlavice spirálovitě ukončení a méně strun (6 - 4)]; s. 73 - 75 [harfa: docházelo k záměně s lyrou]; s. 81 - 83 [loutna].

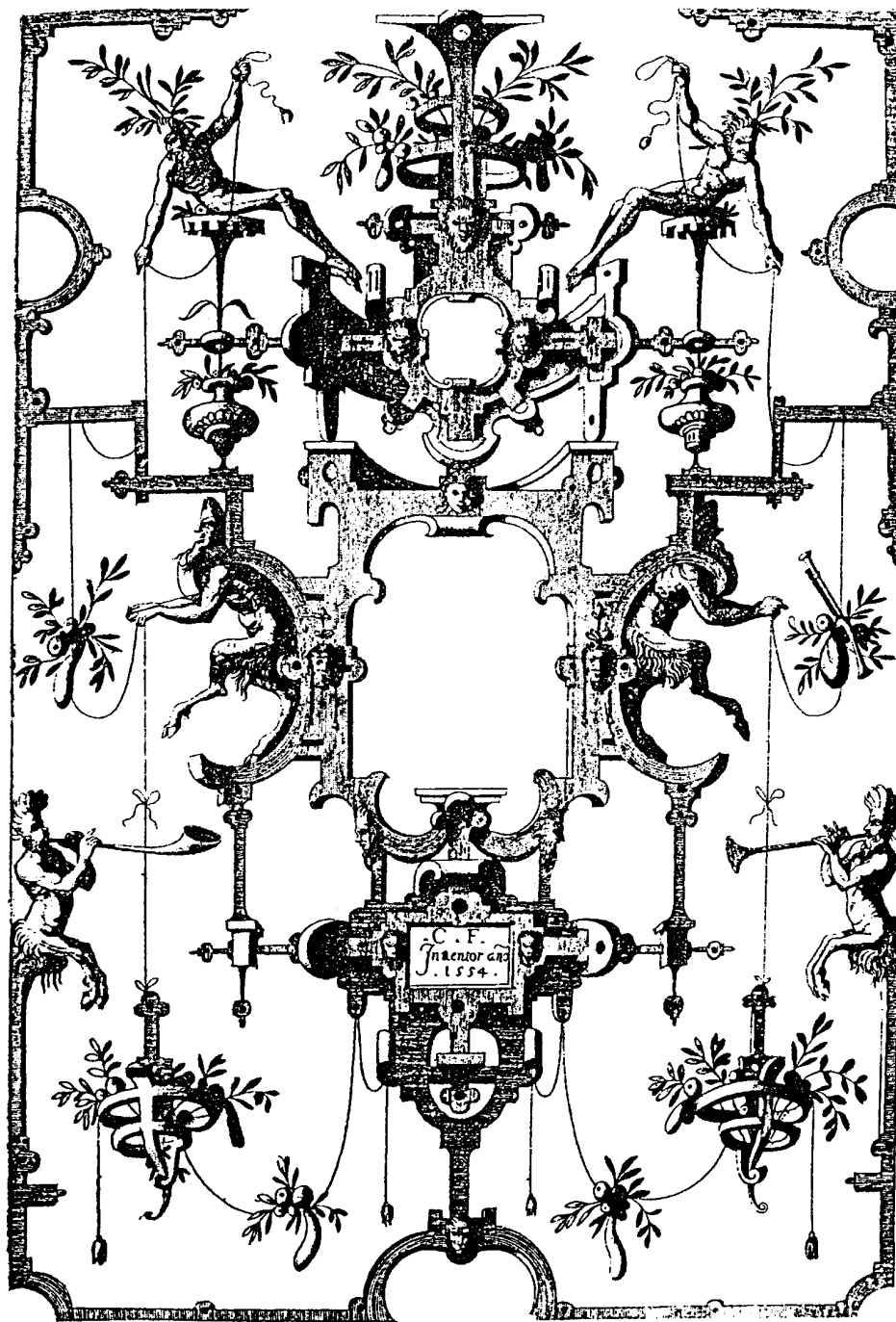
44) J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1928, kap. 4: Objevení světa a člověka - rysy krásy.

45) F. Piel, Ornament - Groteske in der italienischen Renaissance. Berlin 1963, s. 41 - 47; příklad konkrétního rozboru: T. Knoz, Renaissance a manýrismus na zámku v Rosicích. Rosice 1996, s. 60 - 72.

46) J. Pánek, I. c.; P. Preiss, I. c., s. 272 - 276; E. Panofsky, Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien, in: Studien zur Ikonologie - Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980, s. 203 - 227.

hagorejského učení provozovali své rituály v interiérech sute-rénních místností - grott, jejichž klenby a stěny byly vyzdobeny fantazijní spleťtí sítí těchto ornamentů. Snad patrně tento hlubší význam ornamentu grotesky, nám ji dovolí chápat nejen jako pouhou bezobsažnou hříčku umělcovy fantazie, ale právě v naznačeném smyslu jako vhodné dekorum pohřebních kaplí.⁴⁷⁾ Telčské grotesky a některé kandelabrové kompozice se rozvíjejí z herem - motivů, které jsou odvozovány z antických zdobení boha Herma. Antický bůh Hermés - průvodce mrtvých duší na cestě do podsvětí, posel mezi světem lidí a bohů, byl spojován s kultovními obřady dionýských mystérií, které vedly k očistění a plodnosti.⁴⁸⁾ V tomto kontextu musely mít symboly herem jasně vypovídající hodnotu, která navazuje na jejich groteskový rámec. Shrňme-li tyto teze, telčské malby grotesek s hermami v ikonografickém programu kaple zastupují symboliku dionýského principu, vedoucího k duchovnímu očistění duše, spojeného s vírou v její obnovení. Renesance a později především umění manýrismu nalézalo zálibu v hermeneutických a kabalistických naukách, které si pohrávaly s číselnou symbolikou a skrytými symboly. Čtveřici grotesek, umístěných na vzájemně protilehlých stěnách bočních stěnách v lodi, můžeme číst také jako *cyklus ročních období*, jímž lidská duše prochází. Těto symbolice napovídají vegetabilní, zoomorfní a antropomorfní prvky, vpletené do sítě ornamentu grotesky. Na

jihozápadní straně cyklus ročních období otevírá alegorie Jara, personifikovaná ženskou postavou se světelným kruhem, s barevnými kyticemi a ovocnými plody. Její protějšek na jihovýchodní straně u triumfálního oblouku - Podzim personifikuje groteska mužské hermy s bílými šaty s krátkými rukávy a rohy hojnosti nad hlavou. Proti ní na pravé straně u triumfálního oblouku prozrazují alegorii Léta dvě zla-



Obr. 14: R. Berliner, Ornamentale Vorgeblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, díl I. Návrh rollwerkové kartuše od Cornelia Florise.

tá péra, papoušci a dva stočení hadi. Cyklus ročních období uzavírá alegorie Zimy na severozápadní stěně kaple. Určují ji hnědé paprsky, upnutý zelený kabátec hermy s tváří starce a letící černí ptáci.

Mezi rollwerkové kartuše s postavami hudebníků a při vstupu do pohřební kaple malíř umístil iluzivní malby sloupů korintského řádu. Vznosné sloupky tohoto řádu s bohatě dekorativní hlavicí, ozdobenou akantovými listy, mají v pohřební kapli stejné opodstatnění jako např. dekorace černého sukna draperie na stěnách u vchodu. Akantové listy byly již od antiky používány jako symboly věčného života. Dobová praxe, opírající se o traktát Sebastiana Serlia *Regole generali di architettura* doporučovala používat ko-

47) P. Preiss, l. c., s. 278 - 280. Tato myšlenka se nezdá býti marnou z hlediska naznačených filosofických a názorových proudů 16. století. Pro současný stav poznání, je však nutné prohloubit její argumentaci. Domnívám se však, že pro konkrétní prostředí telčské kaple Všechných svatých je pravděpodobné, že se jedná o přenesený prvek.

48) G. Tervarent, l. c., [heslo - herma].



Obr. 15: Telč, kaple Všechných svatých, rollwerková kartuše s andělem hrajícím na cink na pravé východní straně pod triumfálním obloukem (foto V. Korčáková).

rintský řád k výzdobě chrámů zasvěcených Panně Marii, či ve spojení se zasvěcením kultu svatých panen.⁴⁹⁾ V malířské výzdobě telčské kaple korintské sloupy doprovázejí výjev Zvěstování Panně Marii a oddělují kartuše s „hudebníci“, jejichž výkladu se budeme dále věnovat.

Dovolte mi však předtím malou odbočku. V renesanci byly obrazy andělů s hudebními nástroji ve výzdobě memoriálních památek stejně typické jako i samotné provozování pohřebních zpěvů či jiné sakrální hudby.⁵⁰⁾ Svědectví o tom podávají četné památky této doby. Jmenujme alespoň epitaf manželů Thunkových z roku 1579 s obrazem Zmrtvýchvstání Krista, který pochází z minoritského kostela v Jindřichově Hradci.

Také tuto funerální památku zdobí čtyři malovaní andělci s hudebními nástroji - basou, harfou, loutnou a flétnou. Ve výzdobě klenby kaple Narození Panny Marie v rožmberské Kratochvíli, kterou provedl malíř Georg Widman společně se štukatéřskou dílnou Antonia Melaniho v roce 1589, se objevuje tématika pašijového cyklu, která je v menších lunetách doplněna anděly - hudebníky s troubami a trubkami.⁵¹⁾ Jestliže nás v pohřební kapli nepřekvapí andělé, měli bychom se pokusit zodpovědět otázku, koho představují „hudebníci“.

49) P. Preiss, l. c., kap. 9, s. 216 - 217: [Symbolika, antropomorfizace a antropometrie sloupových řádů]; S. Serlio, Regole generali de architettura. Antverpy 1537.

50) E. Winternitz, l. c., s. 177 - 181: [Muses and Music in Burial Chapel].



Obr. 16: Telč, kaple Všechných svatých, rollwerková kartuše s andělem hrajícím na andělskou troubu na levé východní straně pod triumfálním obloukem (foto V. Korčáková).

Význam symboliky korintských sloupů nás navádí na stopu svatých panen, či postav Múz - panenských patronek umění. Pro ověření naší hypotézy učiníme malý exkurz do Itálie. Pozoruhodný doklad syntézy novoplatónských a křesťanských nauk o víře ve věčný život a nesmrtelnost duše, představuje totiž ikonografický program výzdoby pohřební kaple Strozziů v kostele Santa Maria Novella ve Florencii, který roku 1502 dokončil Filippino Lippi. Do emblémů na stěně nad hrobem si Stroziové pro místo odpočinku a meditace nad smrtí vybrali motto: *SI SCIRES - DONUM DEI*, které zkráceně vystihuje rozmluvu mezi Ježíšem a samařskou ženou o životě věčném z Evangelia svatého Jana, kap. 4, 10. Ačkoliv výběr hlavních námětů se vzhledem k odlišným individualitám šlechticů proměňuje, jsou některé alegorické motivy maleb pohřební kaple Strozziů s ikonografií telčské kaple Všechných svatých obdobné. Zastoupena je zde také trojice křesťanských ctností - Víra, Naděje a Láska. Nad hrobkou nacházíme téma smrti: anděly s lidskými lebkami jako symboly lidské pomijivosti. S nimi kontrastují Lippiho místrně podané postavy spanilých múz s putti, hrající na antické hudební nástroje.⁵²⁾

Objednavatelé výzdoby, v případě Stroziovské kaple také její tvůrce Filippo Lippi, byli patrně zasvěceni do sou-

51) J. Novák, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Jindřichohradeckém. Praha 1901, s. 184.

52) E. Winternitz, l. c., s. 166 - 181: Podrobný rozbor symboliky ikonologického programu kaple.

dobých neoplatónských nauk o „přežívání duše“, které na nové Platónské Akademii ve Florencii šířil křesťanský filosof, dokonalý znalec a překladatel Platónova díla Marsilio Ficino (1433 - 1499). Jeho spis *Theologia Platonica de immortalitatis animarum* z roku 1480, jako i celé neoplatónské učení, bylo určeno pouze úzkému okruhu posluchačů florentského dvora Lorenza Medicejského. Do nauky byli zasvěcováni umělci a humanisticky vzdělaná aristokracie. Podle tohoto učení byl svět chápán jako obraz uspořádání vyšší kosmické harmonie nebeských sfér a klíč k jeho poznání vedl přes harmonii hudební, která napomáhala porozumět lidské duši. Z tohoto důvodu měla mezi ostatními uměními nejvýznamnější postavení hudba. Její pozice byla již antickou filosofií zdůvodňována mysticky. V Platónově spise *O státě* je tato teorie vyjádřena obrazem „Múz - patronek umění, kterým byl svěřen úkol pohybovat hvězdami po jejich drahách, chválit svým zpěvem nebeský řád a zároveň určovat lidské osudy.“⁵³⁾ Dcery Jova a bohyně Paměti Melpomené - Apollónovy věrné družky - byly považovány za strážkyně vyšší moudrosti a pro tuto kvalitu byly zobrazovány již na antických sarkofázích společně s Minervou a bohem Apollónem jako ochránkyně posmrtného života. Múzy s hudebním nástroji ve funerálních kaplích v tomto smyslu vystupují v blízkosti smrti jako symboly věčnosti, které zajišťují zasvěceným duším ochranu pro návrat do neviditelného a nesmrtelného světa ideí. V křesťanském posunu čtení to znamená, že tyto duše budou sídlit ve společenství Boha, andělů a svatých.⁵⁴⁾

Ikonologická příručka Cesara Ripy z roku 1593 charakterizuje devět patronek umění jako spanilé dívky vznešeného postoje, zobrazené se svými odpovídajícími atributy. Pouze pět z nich byly přiřazeny hudební nástroje. *Kleió* - Múze historie - nálezela trubka, *Euterpé* - Múze hudby - pišťala (dvojitá) nebo trubka, *Polymnia* - Múza hrdinských hymnů - byla zobrazována nejčastěji se strunným nástrojem - loutnou či s přenosnými varhanami, *Erató* - Múza lyrické a milostné poezie s lyrou, tamburínou či s violou a nakonec *Terpsichoré* - Múza tance a zpěvu - s harfou, citerou, violou a nebo lyrou.⁵⁵⁾ Renesanční předlohy podle Ripovy ikonologie uvádějí nástroje božských Múz jak v tradičním antickém zastoupení (dvojitá pišťala, lyra, harfa, tamburína, citera), tak i ve skladbě ze středověkých a renesančních nástrojů (varhanní portativ, loutna, viola). Umělci 15. a 16. století spíše zpodobovali Múzy s novodobými nástroji, vyskytují se však také zobrazení, jako např. v kapli Strozziů, napodobující antické tradiční nástroje, které umělci studovali podle pozdně římských památek. Múzy tedy byly zpodobovány s různými nástroji a některé, jako např. viola a lyra, se u nich opakují. Zůstává proto obtížným úkolem jednotlivé patronky umění od sebe na základě hudebních nástrojů přesně odlišit. Návrh interpretace jednotlivých Múz pro kapli Všechny svatých pravděpodobně zní takto: dívka s pišťalou představuje bohyni hudby Euterpé, dívka s violone bohyni lyrické a milostné poezie Erató, dívka s harfou bohyni tance a zpěvu Terpsichoré a dívka s lout-

nou bohyni hrdinských hymnů Polymnii. Zobrazení Múz v dobovém čtení alegorií, personifikací a symbolů chápali urození současníci pana Zachariáše pravděpodobně nejen jako jím preferované favority čtyř druhů umění. Domnívám se, že především měly ve filosofickém smyslu ochraňovat a bdít nad její nesmrtelností a jejím budoucím věčným životem. Múzy zastupují apollinskou složku umění, a přispívají tak ke znovuoživení harmonie, k vyvážení nerovnováhy, která by mohla nastat v případě převahy dionýských motivů herem.

Přítomnost dvou andělských postav ve společnosti Múz nás ovšem vede v interpretaci ještě k další rovině výkladu, plně souznějící s novoplatónskými naukami o uspořádání světa a kosmu. Ikonografický program telčských maleb v sobě patrně skrývá podobnou paralelu mezi hudbou světskou a nebeskou, kterou si připomeneme slavným Raffaelovým obrazem sv. Cecílie se světcí z let 1513 - 1515 v kostele San Giovanni del Monte v Bologni. Symbolika hudebních nástrojů, které leží na zemi, představuje nejnižší stupeň hudby, hudbu světskou (*musica instrumentalis*). Varhany tvoří mezi nástroji výjimku, neboť byly společně se zpěvem určeny výhradně pro sakrální hudbu, a zastupují proto hudbu lidskou (*musica humana*). Svěťice s očima pozdviženými k nebi naslouchá hudbě rajske, věčné hudbě kosmických sfér (*musica mundana*).⁵⁶⁾ Telčský ansámbl složený z loutnistky Polymnie, violistky Erató, harfenistky Terpsichoré a flétnistky Euterpé nechává rozeznít k posmrtné oslavě pánů z Hradce prostorem pohřební kaple Všechny svatých radostnou skladbu, libou jejich vytríbenému sluchu. Obklopení společností krásných Múz, oblazení tóny pozemské hudby, jsou jejich duše připraveny vyjít vstříc jásavým pronikavým hlasům dvou andělských trub. Jejich fanfára se propojuje se zvukem nebeských trubců na klenbě presbyteria. Kaplí zní „božská hudba“, ve které duše opět nalézají ztracenou nebeskou harmonii.

Výklad ikonologického programu pohřební kaple Všechny svatých v Telči se opírá o renesanční diskurs druhé poloviny 16. století, který charakterizuje křesťanský světonázor, studium a nová interpretace antiky, neoplatónské učení, vliv hermetických, kabalistických nauk, astrologie a přírodních věd.⁵⁷⁾ Aktivní podíl na formulaci témat a výběru předloh výzdoby přiznává autorka telčskému pánovi panu Zachariášovi z Hradce. Originalita stavebníka se projevila ve volbě hlavních témat štukových obdélných polí na klenbu v lodi ze starozákonních příběhů. Představují dva prorocké výjevy, prvním z nich na místo obvyklého Vzkříšení Krista je *Ezechielovo vidění suchých kostí* (Ez. 37, 1-10). Druhý příběh *Ezechiašova (Chizkaiášova) nemoc a zaslíbení zdraví prorokem Izaiášem*⁵⁸⁾ byl vybrán ze druhé knihy Královské 20, 4-7. Oba dva výjevy spojuje víra v naději, v prvním přesahující tento život v představě posmrtného života a ve druhém případě popisuje naději, která se upíná k lidskému životu a prosí za něj.

Na stěnách a klenbách kaple se objevují časté motivy ornamentální a figurální, které, jak bylo ukázáno, byly používány jak pro dekorum sakrálních, tak i profánních pro-

53) J. Burckhardt, I. c., kap. 3: [Nové probuzení starověku - příznivci humanismu]; P. Preiss, I. c., s. 109 - 110: [Manýristická teorie umění].

54) E. Winternitz, I. c., s. 165 - 181, obr. 77 [antický sarkofág s Múzami, Kunsthistorisches Museum, Wien], obr. 85 [antický sarkofág s Múzami, sbírka Mattei, Museo Nazionale, Roma].

55) C. Ripa, I. c., díl II., s. 73 - 75, [heslo - Múze]. Zobrazení alegorických postav - Harmonie a Hudby v případě telčských maleb neuvažujeme.

56) P. Preiss, I. c., s. 109 - 110.

57) J. Petrů, Dějiny hmotné kultury II/1. Praha 1985, s. 31 - 50; P. Preiss, I. c., s. 104 - 136 a 152 - 175.

58) Překlad Bible kralické uvádí judského krále pod jménem Ezechiaš, ekumenický překlad v tomto příběhu vypravuje o králi Chizkaiášovi, jeho nemoci a potěšení.

storů. Umělci je přinášeli do Čech a Moravy díky vzorníkům a tiskem vydávaným předlohám, které tvořili vzdělanci, umělci a architekti zvučných jmen jako byl Cesare Ripa, Sebastiano Serlio, Cornelis Bos, Hans Vredeman de Vries a další. Výzdobný program zámecké kaple Všech svatých v Telči představuje typickou renesanční kompatibilitu témat ryze biblických a vedle, či ve spojení s nimi, témat námětově protikladných, vycházejících z antického světa pohanských božstev a jejich atributů.⁵⁹⁾ Mohlo tak dojít k realizaci, ve které se na bočních stěnách v lodi uplatňují grotesky s hermami, rollworkové kartuše s Múzami a anděly, na poprsnici kruchty malba s výjevem Zvěstování Panně Marii a na klenbě presbyteria Bůh Otec v rukou držící Ukřižovaného na kříži v doprovodu andělského chóru. Zastoupeny jsou také tři teologické ctnosti Lásky, Naděje a Věry,

59) J. Krčálová, *Antika a renesanční výtvarné umění*, In: *Antika a česká kultura*, Praha 1987, s. 289 - 305.

kteří na klenbě v závěru kaple doprovázejí dvě další ctnosti Hojnost a Moudrost, upozorňující na stavební priority. V programu výzdoby objevujeme také hru vyrovnávání protikladů, typickou pro renesanční citění rovnováhy a přírodních kruhových cyklů. Příkladem jsou dionýské motivy herem a proti nim apollinských Múz, průvodkyní duší na cestě do věčného života.

Výzdoba kaple Všech svatých v Telči, která byla vytvořena v průběhu 80. let 16. století, je svým způsobem natolik ojedinelá, že v moravském a českém prostředí nenajdeme přímou analogii ve srovnání s výzdobným programem jiného funerálního prostoru navázaného na zámeckou architekturu. Komparace vzhledem k stavebnímu typu se naskýtá ve francouzském královském a aristokratickém prostředí např. kaple v Ambois, a vzhledem k výzdobnému systému spíše v italském prostředí bohatých rodů a samostatných městských států jako byla Florencie - kaple rodu Strozzi, dále Mantova, Siena, Urbino či Padova.

IKONOGRAPHISCHES PROGRAM DER GRABKAPELLE DER ALLERHEILIGEN IN DEM SCHLOSS TELČ/TELTSCH

Die Studie fasst die Ergebnisse der Diplomarbeit, die der Interpretation der Renaissancekapelle der Allerheiligen in dem Schloß Telč/Teltsch gewidmet wurde, zusammen. Die Autorin hat in diesem Beitrag eine ausführliche Auslegung der Interieur- Stuck- und Malerverzierung aus einem möglichen Gesichtswinkel, wie es eine auf das Werk selbst gestützte Analyse des ikonographischen Programms und aus ihr nachträglich abgeleitete ikonologische Interpretation sind, publiziert. Bei ihrer Auslegung ist sie bemüht, die Bedeutungen zu finden, die die Renaissancekultur und die neuplatonische Philosophie entwickelte, deren Gedanken zu den adeligen Schichten in der Form des tieferen Studiums und einer gewissen Mode aus Italien kamen. Der Besteller, und wie aus der Analyse der Themen der Ausschmückung hervorgeht, auch der Schöpfer des ikonographischen Programms, Herr Zacharias von Neuhaus (1527 - 1589), hat nämlich die Möglichkeit gehabt, die italienische Kunst auf seiner Reise nach Norditalien im Jahre 1551 kennenzulernen. Die Expedition des böhmischen und österreichischen Adels zu der Begrüßung des neu gewählten Kaisers Maximilian und seiner Gemahlin Maria von Spanien hat nicht nur auf den Herrn Zacharias, sondern auch auf die übrigen Repräsentanten des böhmischen Adels, die an ihr Teil nahmen, bedeutsam eingewirkt. Seien hier mindestens Petr Vok von Rosenberg, Jaroslav Smiřický von Smiřice und Vratislav von Pernstein genannt.

Herr Zacharias von Neuhaus, der oberste Hauptmann von Mähren, eng verwandt mit dem böhmischen Geschlecht der Rosenberge, hat unter dem Einfluß der neuen welschen Kultur am Anfang der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts ein völlig eigenartiges und auf unserem Gebiet vereinzelteres Denkmal der funerealen Kunst geschaffen. Seine Vorstellungen und Gedanken haben am Anfang der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts in dem Rosenberger Kreis gut bekannte Künstler realisiert - der Architekt Baldassare Maggi, der Stuckateur Antonio Melani unter Beteiligung von mindestens zwei weiteren Gehilfen und ein Maler, wahrscheinlich Raimund Paul, unter der Assistenz eines weiteren, näher nicht bekannten Malers mit dem Monogramm S. K.

Eine genaue Analyse der Themen der Stuckverzierung hat den Autorbeitrag Herrn Zacharias nachgewiesen. Anstatt eines gewöhnlichen neutestamentlichen Themas hat er nämlich in zwei Hauptkartuschen an dem Gewölbe des Schiffes alttestamentliche Themen gewählt: *Ezechiels Vision der trockenen Knochen* (Ezechiel 37, 1-10) und die Geschichte von dem König Hiskia, seiner Krankheit und Heilung durch den Propheten Jesaja (2. Kön. 20, 1-11), die früher in der Fachliteratur als die Erweckung des Lazarus bestimmt wurde. Die Autorin versuchte weiter die allegorischen Gestalten der fünf Tugenden (in der dritten großen Kartusche im Schiff, in den Kartuschen und über dem Segment im Abschluss der Kapelle) zu identifizieren. Sie ist der Meinung, dass der Besteller bei ihrer Auswahl aus zeitgenössischen ikonologischen Handbüchern geschöpft hat. Auf Grund des Vergleiches der allegorischen Gestalten in der Kapelle in Telč/Teltsch mit den Vorlagen der Ripaschen Ikonologie aus dem Jahre 1593 hat sie sie als drei christliche Tugenden bestimmt: Liebe (Charitas), Hoffnung (Spes) und Glauben (Fides). Die Zusammensetzung der Tugenden ergänzen allegorische Gestalten der Fülle (Abondanza) und Weisheit (Sapientia), die die persönlichen Prioritäten des Bauherrn betonen.

In der Auslegung der Malerverzierung der Rollwerk- Kartuschen mit Musikerinnen und Engeln und der groteschen Malereien mit Hermen beruft sich die Autorin auf das ähnliche Beispiel in der Verzierung der Grabkapelle Strozzi in der florentinischen Kirche Santa Maria Novella von Filippino Lippi vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In der Verzierung beider Kapellen kommen gleiche Themen der drei theologischen Tugenden vor. Unter den Engeln des Todes mit Schädeln in der Kapelle Strozzi sind Gestalten der anmutigen Musen mit Putti, die antiker Musikinstrumente halten, gemalt. Das führt sie zu dem Gedanken, die Musikerinnen

in Telč/Teltsch als Musen - Apollos Gefährtinnen, Patroninnen der Kunst, die laut der Platonschen Theorie die Seelen auf dem Weg zu dem Fortleben nach dem Tod begleiten sollten, zu interpretieren. Neben der groteschen Malereien mit Hermen - dionysischen Motiven, die die menschlichen Seelen bereinigten, gewinnen sie noch dazu einen weiteren Sinn - den harmonischen Ausgleich dieses sepulchralen Raumes. Die Musen - Euterpe, Erató, Terpsichoré und Polymnia, die zusammen mit Engel-Trompetern in den Rollwerk-Kartuschen an dem Siegesbogen und an dem Gewölbe des Presbyteriums auf zeitgenössischen Renaissance-instrumenten spielen, personifizieren laut zeitgenössischen Theorien die instrumentale irdische Musik (*musica instrumentalis*) und die vokale überirdische Musik (*musica mundana*), die die Seelen zu den höheren Sphären erhöht und ihnen die Gottes Nahe verspüren lässt.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Telč/Teltsch, Grundrisschema der Projektion der Stuckfelder des Gewölbes: I. Ezechiels Vision der trockenen Knochen, II. Hiskias Krankheit und das Versprechen der Genesung durch den Propheten Jesaja, III. Personifizierung der Liebe (Charitas), IV. Allerheiligste Dreifaltigkeit, der Typus Gnadenstuhl, 1) Engel des Ruhmes, 2) Ornamente des Rankenstils, 3) Kleine Engelchen mit Kopftüchern (oder) mit Zweigen oder Fackeln, 4) Engelchen mit Trompetenröhren, 5) Personifizierung der Weisheit (Sapientia), 6) Personifizierung der Fülle (Abondanza), 7) Fenstersegment mit dem Glauben (Fides) und der Hoffnung (Spes), a) hl. Lukas, b) hl. Johannes, c) hl. Markus, d) hl. Matthäus. (Gezeichnet von der Autorin)

Abb. 2: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Blick zum Hauptaltar (Foto O. Hilmerová 1952, Archiv SUPP).

Abb. 3: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Stuckverzierung des Gewölbes im Schiff (Foto O. Hilmerová).

Abb. 4: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Stuckverzierung des Gewölbes im Presbyterium (Foto O. Hilmerová).

Abb. 5: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Gesamtansicht der Westwand des Oratoriums. Szene der Mariä Verkündigung, über dem Oratorium eine Rollwerk-Kartusche mit der Inschrift über die Vollendung des Gewölbes der Kapelle im Jahre 1580 (Foto V. Korčáková).

Abb. 6: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Grotteske mit der Herma an der nordöstlichen Wand im Schiff. Allegorie des Sommers (Foto V. Korčáková).

Abb. 7: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Grotteske mit der Herma an der nordöstlichen Wand im Schiff. Allegorie des Herbstes (Foto V. Korčáková).

Abb. 8: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Grotteske mit der Herma an der nordwestlichen Wand im Schiff. Allegorie des Winters (Foto V. Korčáková).

Abb. 9: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Grotteske mit der Herma an der südwestlichen Wand im Schiff. Allegorie des Frühlings (Foto V. Korčáková).

Abb. 10: R. Berliner: Ornamentale Vorgeblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, Teil I. Vorlage der Rollwerk-Kartusche mit der Gestalt Procris von Virgil Solis.

Abb. 11: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Rollwerk- Kartusche mit einer Harfenistin an der Nordwand im Schiff. Muse Terpsichoré (Foto V. Korčáková).

Abb. 12: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Malereien an der Südwand im Schiff, Rollwerk- Kartuschen mit Musen - Flötistin Euterpe und Violaspielerin Erató (Foto V. Korčáková).

Abb. 13: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Malereien an der Nordwand im Schiff, Rollwerk-Kartuschen mit Musen - Lautenistin Polymnia und Harfenistin Terpsichoré (Foto V. Korčáková).

Abb. 14: R. Berliner: Ornamentale Vorgeblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, Teil I. Entwurf einer Rollwerk-Kartusche von Cornelius Floris.

Abb. 15: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Rollwerk- Kartusche mit einem Engel, der auf Zinken spielt auf der Ostseite unter dem Triumphbogen (Foto V. Korčáková).

Abb. 16: Telč/Teltsch, Allerheiligenkapelle, Rollwerk- Kartusche mit einem Engel, der auf Engeltrompete spielt auf der Ostseite unter dem Triumphbogen (Foto V. Korčáková).

(Übersetzung J. Kroupová)