

KIKONOLOGII NÁSTROPNÍ VÝZDOBY TRŮNNÍHO SÁLU ZÁMKU V TELČI

MARIE MŽYKOVÁ

Když v roce 1531 zemřel nejvyšší kancléř Království českého Adam I. z Hradce, zůstali po něm nedospělí sirotci – Jáchym, Zachariáš a ještě další tři děti. Plnoletost obou nejstarších Adamových synů byla císařem Ferdinandem prohlášena až roku 1549, současně byli na patnáct let zbaveni povinnosti odvádět desátek z těžby zlata a stříbra z telčských a slavonických dolů. Významnější rodové sídlo Hradec¹⁾ získal starší Jáchym, jehož podobizna, připisovaná Mistru pánů z Rožmberka, je zahrnuta v roudnicko lobkowiczské obrazárně na zámku v Nelahozevsi²⁾ (jeho pozdější portrét v loveckém úboru se dochoval ve šternberské sbírce v Častolovicích),³⁾ zatímco podobizna Zachariáše se nachází v Telči.

ITALSKÉ PODNĚTY

Zachariáš z Hradce dědil roku 1549 panství v Telči,⁴⁾ vedle toho městečka Kunžak a Rozkoš (1550).⁵⁾ Již záhy po převzetí svých panství se Zachariáš⁶⁾ v roce 1551 připojil k předním šlechticům, kteří se vypravili do italského Janova vítat nově zvoleného krále Maxmiliána II. a jeho manželku, královnu Marii Španělskou. Padesáticenné výpravy⁷⁾ se zúčastnil např. sprízněný šestnáctiletý Vilém z Rožmberka, dále Vratislav z Pernštejna, Jaroslav Smiřický ze Smiřic nebo opočenský Vilém Trčka z Lípy.

Po návratu se pán na Telči mezi prvními zařadil mezi české a moravské velmože provádějící novostavby i přestavby právě pod vlivem oné severoitalské cesty a nově poznaného renesančního slohu. Italská cesta české a moravské šlechty přispěla k cílevědomějším napojení a zformování renesanční kultury u nás do jejího nejvzrálějšího stadia. Po polovině 16. století vyrůstá řada klenotů českého renesančního stavitelství: např. v roce 1558 Florián Gryspek z Gryspeku dokončuje svůj renesančně přestavovaný zámek v Kaceřově, Jaroslav ze Smiřic dostavuje zámek v Kostelci nad Černými lesy. Od roku 1560 další z účastníků cesty do Janova Vilém Trčka začíná s přestavbou Opočna, a to opět v duchu severoitalské renesance. Vedle české transmutace renesančních střešních štítů byl zde uplatněn zejména severoitalský arkádový dvůr, vnější fasáda byla pokryta sgrafity. Pozadu nezůstává ani „Nádherymilovný“ Vratislav z Pernštejna, skrze dlouholeté diplomatické posláním nejlépe znalý vyspělé západoevropské kultury.⁸⁾ V poměrném sousedství Opočna s velkorysostí sobě vlastní – a na dluh – představuje v letech 1568 až 1573 litomyšlský zámek – za účasti vlašských stavitelů. Až v pozdním datu, roku 1591, také Oldřich Krajír z Krajku buduje svůj zámek v Dačicích, a to pod vedením vlašského stavitele Francesco Garofa de Bison, atd. Vedle těchto příkladů renesanční přeměny zá-



Obr. 1: Telč, jižní štít zámku (snímek z archivu NPÚ ÚP).

meckých sídel dochází k nespočetným přestavbám i novostavbám v městském stavitelství, zejména pak v sídelním městě. Mezi prvními, kteří realizovali úpravu svého sídla v duchu renesance, byl právě pán na Telči, začínající úpravy již v roce 1553 zbudováním štítu nad jižním průčelím starého hradu.⁹⁾

Zachariášova italská cesta byla podnětnou příležitostí k nahlédnutí do života severoitalské aristokracie, jejíž vkus a nároky spoluutvářely vyspělou, podmanivou kulturu země nejbohatších uměleckých tradic. Zejména působivá faktura italského stavitelství, navazujícího na odkaz antiky, byla jednou z cest hodných následování, v Markrabství moravském v předstihu před českými zeměmi.

K OSOBNÍMU PROFILU ZACHARIÁŠE Z HRADCE

Telčský hrad, přebudovaný Zachariášem z Hradce na přepychové renesanční sídlo s bohatou nástěnnou a nástropní výzdobou interiérů se symbolickými, alegorickými a filosoficko-meditativními aspekty, zvláštním způsobem vypovídá o nevšedním, mnohdy i svérázném postoji zdejšího velmože k době a poměrům, které se jej dotýkaly. Již v nadpraží vnitřního portálu palácového dvora dal Zachariáš roku 1556 vytesat nápis: „*Lepší skrovná živnost pod vlastní prkennou střechou nežli rozkošný (život) pod cizí*“, přičemž vnější portál má nápis za dané situace stejně obmyslný: „*Požehnání božské činí bohaté lidi*.“ Tyto okázalé proklamace jsou na první pohled rozporné s počiny nádhery-



Obr. 2: Telč, pohled na zámek se závěrem kaple (snímek z archivu NPÚ ÚP).



Obr. 3: Telč, zámek, pohled do Trůnního (Rytířského) sálu Zachariáše z Hradce (snímek K. Neubert).

milovného stavebníka i s jeho výjimečným postavením ve správě Markrabství moravského.¹⁰⁾

Zachariáš z Hradce v roce 1553, kdy se uskutečnil jeho sňatek s bohatou dědičkou skalských a brtnických, dílem protestantsky zaměřených Valdštejnů, Kateřinou († 1571), zahájil systematickou úpravu a přestavbu telčského hradu v onom renesančním duchu.¹¹⁾ Měl již předchozí zkušenosti s přestavbami slavonského panského dvorce, které prováděl stavitel Estereicher spolu s italskými mistry, kteří rovněž přišli do Telče. Jeho reprezentativní sídlo bylo vyzdobeno malbami, sgrafity a reliéfy, jejichž postupná dešifrace vykresluje poněkud odlišný myšlenkový a názorový profil objednavatele, než jaký mu byl obvykle připisován. Tento intelektuální postoj musíme ovšem konfrontovat i s osobními vlastnostmi, doloženými dobovou

charakteristikou. Sporé údaje nám v náznaku přibližují Zachariáše jako samolibého renesančního feudála. K osvětlení jeho osobnosti i jeho náboženského postoje připomeňme některé z údajů, uváděných K. M. J. Žůrkem ve spisku Klášter premonstrátský v Nové Říši (1211–1911)¹²⁾: „(Novoříšské premostrátky) byly utiskovány od okolní husitské a protestantské šlechty dále, a pan Zachariáš z Hradce místo aby je chránil, počínal si jako nějaký turecký bey. Aby si pojistil svůj naprostý vliv na klášter, vnuť mu r. 1560 svého dvorního kaplana Matěje za probošta. Dvakrát podala převorka Anna na pana z Hradce žalobu k císaři Ferdinandovi I., však až 1562 dosáhla u zemského soudu v Brně práva“.

Že byla situace vážná – to zjistili i dvorští úředníci. Císař vzal proto klášter pod svou ochranu; zároveň proboštu Matěji bylo nařízeno, aby ze svého úřadování složil účty. Probošt se proto raději uchýlil do premonstrátského kláštera v Milevsu (Mühlhausen) v Čechách. Podle archívních zjištění J. Remeše vytýkal místní historik P. Josef Rampula Zachariášovi, že se zmocnil statků neobsazené fary na Starém Městě v Telči při kostele Nanebevzetí P. Marie a založil z jejich výnosu zčásti dvůr v Radkově u Telče. Aniž by podle J. Remeše bylo vhodné přenášet dnešní měřítko na hodnocení renesančního šlechtice, se všemi jeho klady a zápory, uvedené skutečnosti je třeba brát v úvahu. Při zdůvodnění volby moravským zemským hejtmánem, bylo adorováno jeho náboženské cítění – avšak jaké ve skutečnosti vlastně bylo? Jak prozradí identifikovaný obsah nástěnné výzdoby sídla údajného „nejhorlivějšího katolíka“: ve skutečnosti lze předpokládat jistý druh hereze, spjaté i s působením vskutku malé vrstvy vzdělců, soustředěných v jeho okruhu.

MYSTICKÝ HÉRAKLES

Zastavme se u proklamovaného nápisu v nadpraží portálu. Při odkrytí dalších souvislostí se pokusme připustit, že rozporuplnost významu textu a stavebníkových počínů nemusí být tak značná, jak by se na první pohled zdálo. Demontrace oné zásady je totiž srovnatelná např. s postoji sofistů a na ně navazujících kyanistů, pro něž „cestou ke štěstí je soběstačnost“ (autarkea), která se dosahuje „maximálním omezením tělesných potřeb (askésis), potlačováním vášní a tužeb a oproštěním od vztahů k ostatním lidem“... Přitom za vzor fyzické odolnosti a osobní nezávislosti sloužil „mystický Hérakles“.¹³⁾

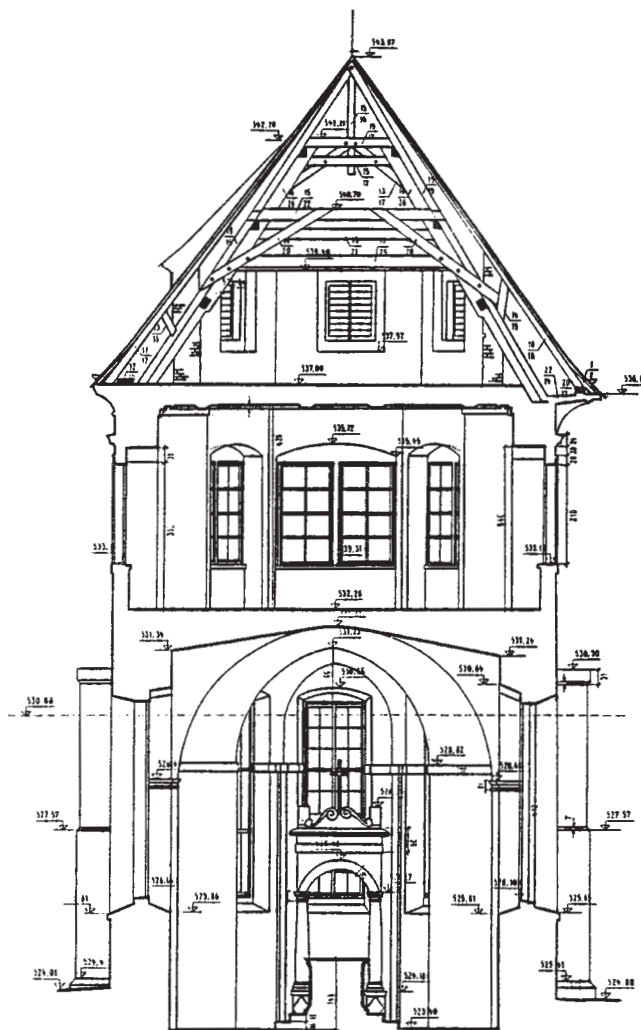
Vítězonošní bohové byli uctíváni Římány, vycházejícími z řeckých vzorů („*nikēphroi theoi*“) z doby helénistické. K těmto idolům patřil zejména Hercules Victor, dále Apollo Victor nebo okřídlená Victoria Augusta. Vyzývání kultu Hérakla (v římské mytologii) či Hérakla (v řecké mytologii) bylo šířeno v aristokratických i panovnických kruzích, ostatně Héraklův sloup, symbol nezničitelné hrdinné síly, byl součástí habsburského císařského znaku.¹⁴⁾

Toto téma se v průběhu 15. a 16. století objevovalo především v Itálii, posléze i v Zaalpi. V intencích dobového feudálního smýšlení Hérakles¹⁵⁾ patřil k oněm hrdinům, kteří byli aristokracií nejen adorováni, ale s nimiž se ve své samolibosti v přirovnání ráda ztotožňovala. Právě tak i významným mužům „bez epitet“ platila pocta srovnávání s Héraklem – Héraklem. Za nejvýznamnějšího např. z augustiniánských učenců platil Erasmus Rotterdamský: Hans Holbein mladší (1497–1543) jej kolem roku 1523 zachytil jednak s Novým zákonem, v dalším díle (z anglické soukromé sbírky v Longfordu) jej však neváhal zobrazit s rukou symbolicky položenou na knihu s názvem ČINY HERKULOVY („*patrčníj to hold titánství erasmovského pracovního počínu*“).¹⁶⁾

Motivy Héraklových činů – hrdinských prací, skrze něž vedla cesta k nesmrtelnosti – zdobí hlavní pole dřevěného polychromovaného a zlaceného stropu v Zachariášově „rytířském“ či spíše „trůnním“ sále (dnes nazývaném spíše Mramorový), v němž asi bylo umístěno honosné a umělecky pozoruhodné vládcovské křeslo tepané ze stříbra, přivezené do Telče 18. listopadu 1578. Přitom bohatá figurální výzdoba byla spojována s prací slavného Benvenuto Celliniho, jenž o něm píše ve svém životopise.¹⁷⁾

Významná byla už i poloha „héraklovského“ sálu, s kterým Zachariáš spojil osobně důležitou vladařskou funkci, umocněnou postavou lovce (jakým byl i Zachariáš) – přemožitele. Jak námětová skladba, tak umístění funkčně specifického trůnního sálu v prvním poschodí nad pohřební kaplí – nad hrobkou s výjevem Vzkříšení¹⁸⁾ vypovídá o plotinovském moralistním postoji, nabádajícím k mimořádným skutkům na cestě k věčnosti.

Myšlenkou času jako vymezeného údělu a jeho překonání vlastním přičiněním, a to za předpokladu výjimečného údělu – v tomto případě vládcovského postavení – se zabývá výzdoba místa „posledního“, Zachariášovy pohřební kaple.¹⁹⁾ Je to čas samolibě vektorovaný, určený ve vymezeném smyslu, jímž je „věčnost pro hrdiny“. V tom se promítá Zachariášova víra a přesvědčení, zhmotnělá naděje. Tato vyzývaná nesmrtelnost, věčnost, je vpravdě výmluvným ztotožněním se s antickým božstvem, což je pravým, nezměrně velikašským, dobově však neobvyklým záměrem

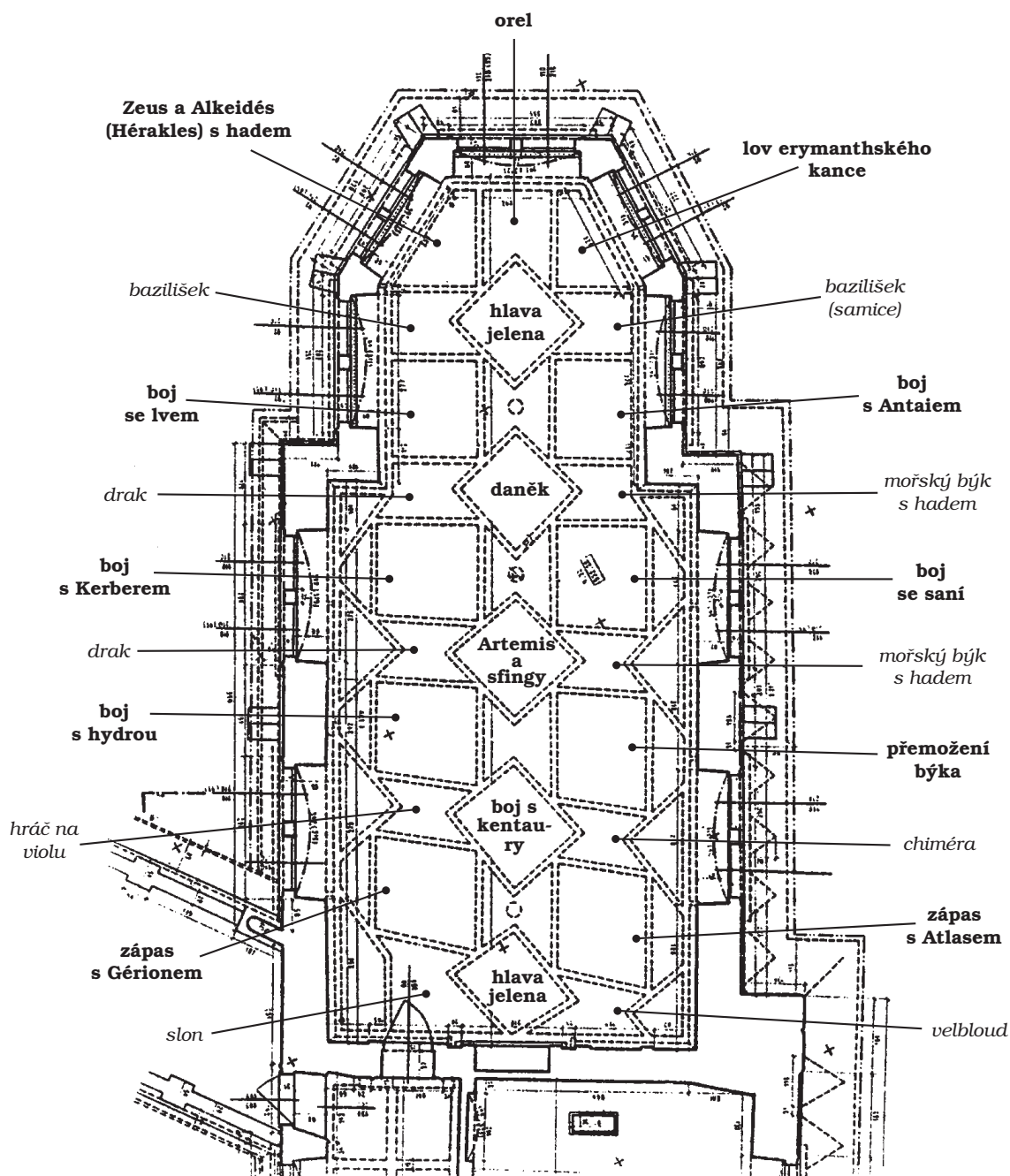


Obr. 4: Telč, průřez stavbou kaple (plán z archivu autorky).

scénáře výzdoby. Nejméně hned dva telčské sály zasahují svou výzdobou do kategorií Času. Je-li tzv. Modrý sál²⁰⁾ sumarizací lidského věku poukazem na čtyři roční doby (zahrnující i další významové roviny např. i ve smyslu Vanitas), pak Héraklův sál v subtilnější významové vazbě je utvářen v dimenzích morálních kategorií Dobra a Zla, Světla a Temnoty, přeneseně i Noci a Dne. Právě denní čas, příhodný k prospěšným i hrdinským činům, je ztotožňován se „světlymi“ činy Hérakla, tohoto „nepřemožitelného rytíře“, boha slunce, vítěze nad temným zlem, který mívá označení jako „Victor“ či „Invictus“.²¹⁾ V této souvislosti lze připomenout spojitost s výkladem spálení Hérakla v Ovidiových Metamorfózách a středověkými poukazy ke Kristovi, jenž byl v kontextu dobových filozofických výkladů „spálen“ na kříži, aby přinesl „světlo pravdy bloudícím“.

DIALOG GEOMETRICKÝCH PRVKŮ

Dokladem ideového zdůraznění eticky pojatých kategorií času je koncepce významově diferencovaných útvarů, základěn jednotlivých výjevů. Strop má složitou sestavu kazet, vyplněných geometrickými útvary, s nimiž je spjata výše naznačená, mnohvrstevná symbolika, zahrnujících i symboliku čísel. Takto utvářené geometrické útvary lze spatřit i v celém konceptu výzdoby stropu Zachariášova



Obr. 5: Telč, zámek, půdorys tzv. Trůnního či Rytířského (spíše Loveckého) sálu s vyznačením ctností – tučně – a neřestí – kurzívou (plán z archivu autor-ky, doplnění autorka).

Trůnního sálu, klenoucího se nad půdorysem obdélníka a menšího připojeného čtverce se zkosenými rohy, tedy šestiúhelníku („vládcovský“ výklenek).

Do výzdoby je zahrnuto celkem deset vyobrazení Héraklových činů, přičemž je pozoruhodná dvojí varianta Héraklovy podoby, v níž lze rozpoznat rysy Zachariáše z Hradce.

Hlavní plocha stropu je utvářena z malovaných výjevů na téma oněch Héraklových hrdinných prací, zakomponovaných do čtvercových zkosených ploch, řazených po dvou (k tomu ve „vládcovském“ výklenku jsou první malby z héraklovského cyklu). V rozích jsou napojovány kosočtverce, které v počtu pěti procházejí středem. Jejich obsahem jsou

reliéfy a vsazované, do prostoru vystupující parohy. V nepravidelných („narušených“) útvarech kolem kosočtverců jsou vloženy reliéfy bájných a exotických zvířat („nectností“). V lichoběžníkových a trojúhelníkových útvarech, obíhajících kolem obdélné plochy, jsou střídavě malby puttů s atributy a v tercích reliéfy imperátorů, vojáků a ženské profily. Přitom z analýzy významových prvků výzdoby Héraklova sálu vyplývá, že zde došlo k aplikaci tří prvků:

1. geometrických útvarů;
2. číselného řádu;
3. navazujícího obrazového aparátu s hlubším významovým posláním.



Obr. 6: Telč, zámek, reliéfní medailon ze stropu Trnního sálu (snímek A. Vondák).

Geometrické obrazce a čísla začleňuje do úvah o principu krásy již sv. Augustin (354–430), přičemž mnohé z jeho učení přžívá i v 16. století. Na druhé straně středověké myšlení zase přejímalo odkaz Platónova myšlení. Z něj zejména Augustinův dialog *Timaios* odvozuje stvoření světa ze semen geometrických tvarů, z rovnoramenných a nerovnoramenných trojúhelníků.²²⁾ Zdá se být zjevné, že v ideovém záměru sledované výzdoby byly využity některé propracované augustiniánské teze o estetických vztazích architektonických prvků v návaznosti na morální kategorie. K převzetí těchto úvah docházelo i prostřednictvím učení Erasma Rotterdamského, jehož dílo *Adagio* z roku 1540 bylo součástí knihovny v Telči.²³⁾

Při vnímání těchto souvislostí jsme rozborem jednotlivých polí kazetového stropu došli k zjištění, že do klasických geometrických útvarů, čtverce, trojúhelníka, byl vždy zahrnut významově pozitivní obraz. Přitom vyplynulo, že zde téměř není preferován kruh – než v postranních medailonech. Do nich byly překvapivě vepsány jednotlivé lidské typy, pro něž jsme odkryli předlohy v soudobé knize – *Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein*, vydané C. Müllerem roku 1572. Tento telčský scénář reflektuje odkaz křesťanského středověkého myšlení, v němž je představa času spojována s něčím členitějším než je kruh, jehož symbolickou významovou podobu přijímal ještě Origines. Představu „času“, spojovanou s „kruhem“, však kategoricky popřel sv. Augustin (to nevylučuje Augustinovo tvrzení, že kruh, který má nejvyšší stupeň „rovnosti“, převyšuje krásou ostatní geometrické obrazce). Kruh byl spojován s kulovitým tvarem Země, pozemského světa, v němž „*existence lidských bytostí je založena na číselné harmonii a napodobení hvězd a andělů*“ (Augustinus, *O boží obci*, XXII, kapitola 27).



Obr. 7: Ilustrace z knihy *Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein*, vydané C. Müllerem roku 1572 (snímek M. Mžíková).

„VĚČNÉ ČÍSLO MOUDROSTI“

Celkové pojednání výzdoby stropu Trnního sálu je pojednáno v počitatelných obrazcích, sestavených na číselných principech. To by samo o sobě mohlo vypovídat jen o určité architektonické koncepci, nebýt dobových zvyklostí chápat čísla i z hledisek jejich významového poslání. S tím je spojen i obrazový aparát, pravidelně včleňovaný do obrazců určitého významového typu. A právě významová sdělení jsou odkrývána skrze zjištěné grafické předlohy, jejichž obsah prozrazují texty, „legendy“, které bývají součástí grafických tisků. Tyto předlohy nejen, že směřují odkrytí významu, ale jsou cestou k dobové literatuře filozofického či historického zaměření.

Proto vyhodnocováním jednotlivých prvků výzdoby telčského sálu jsme došli k přesvědčení, že nejen geometrické útvary, ale i číselné vazby byly uplatněny podle propracovaného konceptu, navazujícího na dobově platné filozofické konstrukce.

Právě sv. Augustin (než upadl v pokročilejším věku do příznačného pesimismu a z toho plynoucího odsudku některých odvětví umění) se stal autorem jakéhosi přetrvávajícího křesťanského pythagoreismu; on spojoval s hodnotou čísel podstatu věcí.²⁴⁾ Podle něj je právě číslo výrazem specifické entity, formou dorozumění, která dělá svět tím, čím je. V čísle spatřuje podstatu krásy („*v kráse jsou tvary, v tvarech míry, v mírách čísla*“), nad duchem umělce spatřuje „*věčné číslo moudrosti*“. Symbolika čísel je podle sv. Augustina základem praktického náboženství, ale i lidského chování; číslo mu vyjadřuje „*podobnost a řád*“, číslo „*spojuje jednotu a rovnost*“, vytváří hodnotitelné ukazatele na stupnici „*jsoucna*“.



Obr. 8: Telč, zámek, strop Zachariášova Trůnního sálu (snímek a – O. Hilmerová, b – A. Vodák).

Kazety stropu telčského sálu sestávají z významově hlavních dvojic čtverců (nebo spíše kosočtverců), procházejících v celé délce sálu. A podle sv. Augustina čtverec je výrazem rovnosti, spojující strany se stranami a úhly s úhly; z estetického hlediska dává čtverci přednost před trojúhelníkem, který obsahuje „méně rovnosti“. Zároveň však „bojuje“ i se čtvercem, který nemá onu míru „pravidelnosti“, jakou má např. již zmíněný kruh.²⁵⁾

Jak jsme již uvedli, zvláštní čtverce telčského sálu se vnitřními rohy dotýkají skutečných kosočtverců, probíhajících ve středovém pásu, zato okolní prostor vedle čtverců je vyplněn nekonvenčními geometrickými útvary (obdélníky s postranními trojúhelníkovými výkroji) a dále trojúhelníky s vepsaným kruhem nebo lichoběžníkovými kazetami.

Sestava oněch hlavních kazet je vždy vázána symbolikou čísel, jímž je v tomto případě číslo pět (podle tradice, zavedených již u staroegyptských astronomů, to bylo číslo vázané na boha Mar-ta).²⁶⁾ Toto číslo je rozhodující i při pohledu na hlavní část v délkovém členění: pět kosočtverců prochází středem sálu.

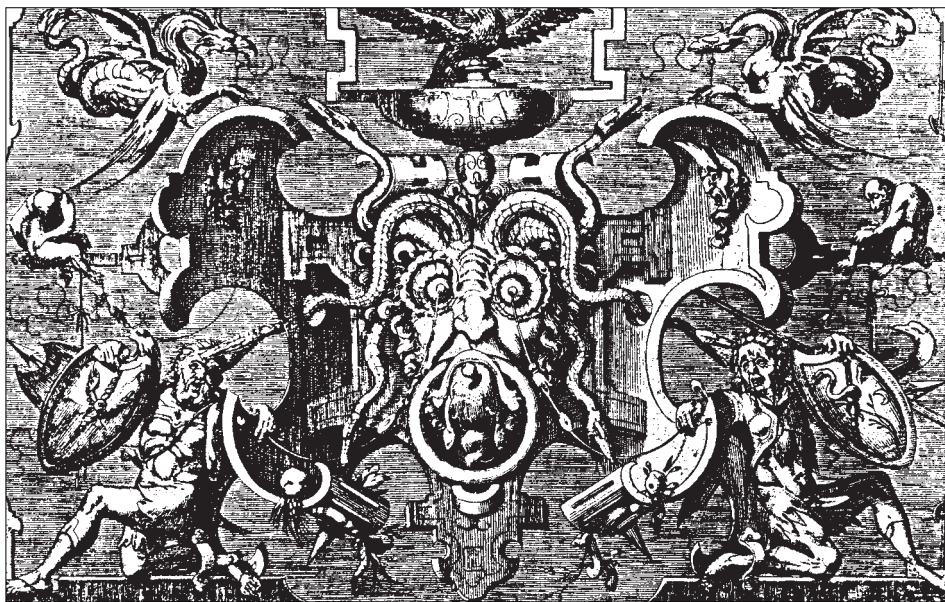
V šířkové dispozici hlavní části sálu se střídá pět diferencovaných, rytmicky střídaných útvarů: je-li v jednom pásu dvojice čtverců s postranními lichoběžníky a středovým nekonvenčním geometrickým tvarem, následující řada je sestavena ze středového kosočtverce a postranních nekonvenčních geometrických útvarů, přičemž okraje jsou uzavřeny trojúhelníky.

Při délkovém součtu je rozhodující číslo sedm, opět se zakódovanou symbolikou.²⁷⁾ Při celkovém délkovém součtu jednotlivých geometrických útvarů v každém pásu je výsledkem číslo deset, zahrnující pozitivní symboliku. Ostatně číslo *deset* je základem početní soustavy, představující součet předchozích, významově nosných čísel. Proto je příznačný fakt, že nejvýznamnější čtvercové útvary – s mnohomluvným principem čísla čtyři (čtyř hlavních ctností, čtyř „letor“ člověka, čtyř ročních období, atd. atd.) – s hlavním vyobrazením Héraklových hrdinských činů – rovněž tvoří počít desíti.

Z celkového číselného součtu je přitom vyňat „vládcovský“ výklenek, mající evidentně jinou číselnou sestavu. Při uplatnění délkového i šířkového počtu jednoznačně platí



Obr. 9: Telč, zámek, vyobrazení puttů s héraklovskou hrdinnou zbrojí, malba na stropě Trůnního sálu (snímek A. Vodák).



Obr. 10: Harmen Müller podle Jacquese Florise: Planche des Veelderhande ciertliche Compartementen, Antverpy 1564.

číslo tři. Toto číselné členění, resp. „trojnost“, je výrazem vládcovské prestiže, vázané symbolikou k Nejsvětější Trojici a jejímu nepřekonatelnému významu v křesťanském myšlení.²⁸⁾ V augustiniánském pojetí číslo *tři* zahrnuje podstatné duchovní složky člověka, tj. duši, rozum a srdce, ale také tři principy „světové duše“, hmotný, lidský, božský (jinak také aspekty vegetativní, senzitivní, rozumové). Ostatně i v trojúhelníci po obvodu hlavní části sálu jsou začleněny malované hrdinské atributy, zbroj, přilba, štít, luk a šípy, pozvedané do výše neposkvřenými putti. Toto zavrcholení telčského sálu odpovídá přenesenému pythagorejskému názoru, že „číslo je okrásek nebeský“, v němž číslo *tři* je výrazem nejvýznamnějších aritmetických i významových vztahů: představuje organický celek, to jest počátek, střed a konec.

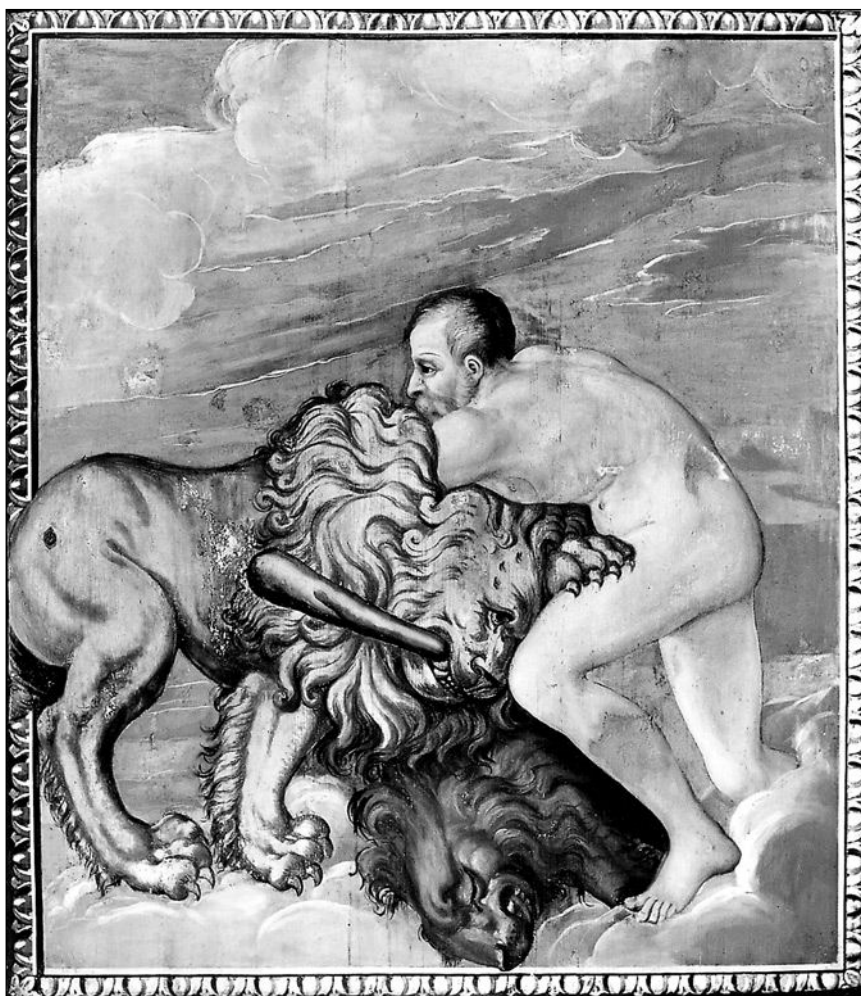


Obr. 11: Telč, zámek, Zeus a Alkeidés, malba na vládcovském výklenku Trůnního sálu (snímek A. Vodák).

Na tuto základní premisu navazuje další významový zřetel: jak již bylo uvedeno, klasické geometrické útvary, především čtverec (kosočtverec) a trojúhelník nesou pozitivní sdělení (Héraklovy činy, putti se symboly ctností, portrétní busty ve tvaru kruhu), zatímco nekonvenční geometrické útvary – s dvojitou absencí „božské trojky“ zahrnují obrazce obsahově negativní (zvířecí a lidské nestvůry).

Zatímco pozitivně laděné obrazce jsou vyjádřeny malířskou formou, atributy temna a zla, přenesené Noci, jsou uplatněny zejména formou reliéfu. Z hlediska dobové podoby totiž jde o smyslovnější, a tedy „méně dokonalou“ sochařskou formu, zatímco výjevy s Héraklem jsou v převažující míře ztvárněny malířskými prostředky, tudíž abstraktnější, duchovně dokonalejší formou. Tyto obrazy jsou provedeny ve dvou základních, jasných tónech, ve škále okru (v rozpětí od narůžovělého inkarnátu po zlatý bronz na oděvu), zářivě se odrážejícího od oblačného, modrého pozadí. Tyto héraklovské „zlaté“ obrazy jsou

Obr. 12: Telč, zámek, Hérakles přemáhající ne-mejského lva, malba na stropě Trůnního sálu (snímek A. Vodák).

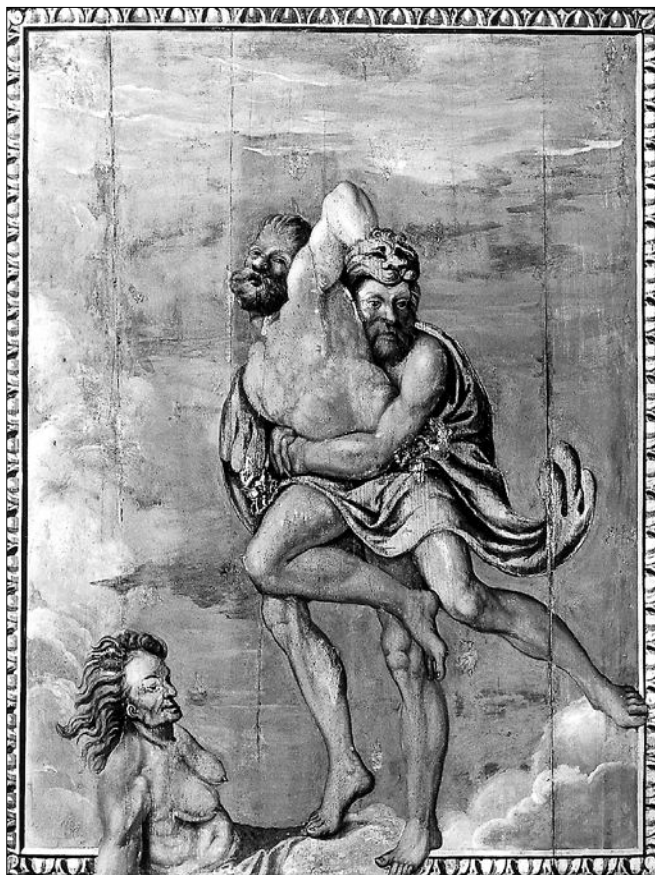


tedy v pravém slova smyslu „claritas, splendis, lux, illuminatio“. Jsou obrazem „Světla“, v jehož záři jediné může existovat „Pravda“, která dává obrysy „Dokonalosti“. Křesťanští teologové – Augustin, Albert Veliký, Tomáš Akvinský i Basileos – spojovali se světlem i pojem Krista („Světlo světa“) a boží emanaci. Proto světlo má být onou substancí, k níž tihne tvorstvo, ke světlu „uzpůsobené“; právě v jeho životodárném jasu se může učit poznávat rozlišovat věci kolem sebe, ochraňovat a formovat svou existenci. Světlo ozřejmuje poznání. Proto Kristus v teologickém výkladu znamená také Logos, z čehož vyplývá, že každý rozumový akt je podmíněn existencí Světla. Proto epiteton „osvícený“ znamená zároveň „vědoucí“. Ostatně již Dante soudil, že „být osvícený znamená zářit, šířit světlo kolem sebe a být sám světlý.“²⁹⁾

HÉRAKLOVSKÝ HRDINNÝ CYKLUS

V intencích dobových kosmologických představ strop má svá nezbytná „nahore“ a „dole“. Na „nejvyšším“ bodě, tj. v závěru „vládcovského“ výklenku je umístěna reliéfní řezba orla, jenž byl symbolem nejvyššího vládce Parnasu, Dia, což bylo s novou silou reflektováno v umění 16. a 17. století.

Pro zobrazení orla s rozpjatými křídly, umístěném na elipsovitém základu (s datováním „AD MDCIIX“), lze spatřit předlohu v detailu z mědirytu Harmena Jansz. Mullera podle Jacquese I. Florise, Veelderhande Cierlijcke Compartementen. Tento list byl vydán H. Liefvinkem v roce



Obr. 13: Telč, zámek, Hérakles a Antaios, malba na stropě Trúnního sálu (snímek A. Vodák).

1564 v Amsterdamu (posloužil za předlohy i pro dvojici bazilišků na stropě sálu).³⁰⁾ Obsažná symbolika hrdinského orla zahrnující význam vítězství,³¹⁾ se stala i znakem císařství, v konkrétní souvislosti byla symbolem habsburského domu.

V závěru „vládcovského“ výklenku po obou stranách orla se odvíjejí první z obrazů hérakovského hrdinného cyklu.³²⁾ Vlevo je snad nejkratší malba z celého sálu, zachycující atletickou postavu muže, pod jehož drahocenným pláštěm vykukuje malý silák Alkeidés – teprve později nazývaný Hérakles – tisknoucí (spíše drtící) v ruce hada. Mužská postava pak jistě nepředstavuje Amfitritóna, manžela Héraklovy matky Alkméné, nýbrž zobrazen je Héraklův pravý otec, Zeus, jak to dotvrzuje nesporný atribut – orel u jeho nohou.

Jakkoliv bylo pro středověké myšlení charakteristické zdůrazňování obecného nad jednotlivým, renesanční duch do abstraktní ideálnosti vstupuje s nárokem lépe vyhovujícím lidské zvědavosti: potřeba individuálnosti a konkrétnosti se odráží i v oněch telčských nástropních malbách. Malované tváře hérakovského cyklu se odchylojí od zjištěných grafických předloh a nabývají jinou, konkrétní podobu podle skutečné odpozorované tváře. Zejména v uvedeném obraze Dia obdivujeme vyobrazení tváří, zachycených podle živých modelů, což dokládá zobrazení přirozených světelných reflexů. Mimořádnou přesvědčivost má i portrét malého Hérakla, zatímco ostatní partie, zejména vyobrazení orla je podáno v zjednodušující stylizaci.

Protější obraz ve „vládcovském“ výklenku zachycuje splnění Héraklova – v pořadí třetího úkolu – jímž byl lov ery-



Obr. 14: Cornelis Cort podle Franse Florise: Hérakles a Antaios (snímek M. Mžýková).

manthského kance. Pozoruhodná je opět individualizovaná, realisticky utvářená podoba odvráceného obličeje. Vedle toho ostatní malířské ztvárnění (zejména běžícího kance) představuje značný pokles kvality, a to až na stupeň nai-vismu.

Ačkoli se hérakovským námětem zabývali i známí němečtí rytci typu Petra Flötnera, Hanse Sebalda Behama, Heinricha Aldegrevera, z Francie pak Jean Cousin st., atd., pro námět následujících osmi obrazů slavných Héraklových činů byly využity předlohy z děl dvou nizozemských rytců, téměř neznámého rytce O. Davida a proslulejšího Cornelise Corta (okolo 1533 Hoorn – před 1578 Řím).³³⁾ Přitom však oba vycházeli z díla nizozemského malíře Franse Flo-



Obr. 15: Cornelis Cort podle Franse Florise: Héraklés v boji s hydrou lernejskou (snímek M. Mžýková).



Obr. 16: Cornelis Cort podle Franse Florise: Héraklés a Kerberos (snímek M. Mžýková)



Obr. 17: Héraklés v boji s Kerberem, C. David (?) podle Franse Florise (snímek M. Mžýková).

rise, vlastním jménem Franse de Vrient (1516/20, Antverpy – 1570 tamtéž).³⁴⁾

Čtvercová plocha v levé části „vladařského“ výklenku podle báje zobrazuje první z Héraklových činů, jimiž měl vykoupit svou vinu a navíc získat nesmrtelnost – měl přemoci nezranitelného nemejského lva – potomka syna Země, Tyfóna, a přinést jeho neprůstřelnou kůži. Malba, prováděná podle Cortovy (Florisovy) předlohy, je poněkud upravena. Zatímco na předloze Hérakles stojí na hlavě lva, zabitého kyjem, telčský malíř jeho mrtvolu umístil mezi oba zápasící. Tím však zapříčinil jistou statictost děje. Na Cortově předloze má pak Hérakles odvrácenou hlavu, zatímco malba dokládá citlivě prožitý, autentický profil muže středního věku, jímž hypoteticky mohl být právě Zachariáš z Hradce.

Protěškovský obraz ve „vládcovském“ výklenku zachycuje Héraklův zápas se synem mořského boha Poseidona a bohyně Země Gaie, Antaiem, který se mu postavil do cesty při plnění Héraklova posledního úkolu: na přání Eurysthéna, je muž byl Hérakles na základě Hériny lsti podržen, měl přinést tři zlatá jablka ze zahrad Hesperoven. Při zápase Hérakles využil okamžik obrovské bezmocnosti: když byl obr vyzdvížen do vzduchu, a odtržen tak od své matky Země, ztrácel svou sílu. Na obraze, vycházejícím s drobnými odchylkami z Cortova mědirytu, je Hérakles zachycen ve chvíli, kdy hodlá Antaia vyzdvíženého do vzduchu zardousit. Stařená Gaia srostlá s půdou jen bezmocně přihlíží. Héraklova tvář má shodné rysy s tváří Dia na první malbě.

První zešíkmená čtvercová (kosočtvercová) plocha v sálu nese vyobrazení jednoho z posledních a nejhrůznějších úkolů, jímž bylo pro Hérakla přivedení pekelného psa Kerbera Aurystheovi. Malba zachycuje siláka rozkročeného s kyjem nad padlou obětí, taženou tříhlavým psem, na nějž Hérakles zaútočil. Ačkoliv

malba opět vychází z původní Florisovy předlohy, autorem zprostředkující rytiny byl tentokrát David. Pouze ležící mrtvola – v případě telčské malby umírající a ukazující směrem ke Kerberovi – je opět převzata z Cortova mědirytu.

Z Cortovy práce, opírající se o Florise, dále vycházejí dva kvalitou slabší obrazy v levé polovině sálu, Héraklův zápas s Hydrou lernejskou a přemožení trojtělného obra Géryona i jeho dvojhavého psa. Na tomto druhém výjevu s údivem zjišťujeme velmi pokleslou úroveň malířského provedení, zejména naivní a v proporcích neumělou postavu Hérakla. V pravé polovině sálu, směrem od vládcovského výklenku následují nástrovní malby podle C. Corta: boj se saní ladonskou, s Acheleem a na závěr jde o přemožení Atlasa.



Obr. 18: Telč, zámek, Hérakles v boji s Kerberem, malba na stropě Trůnního sálu (snímek A. Vodák).

KATEGORIE ZLOŘÁDŮ

V pásu reliéfních alegorií zlořádů, komponovaných na dvou protilehlých stranách hlavní části sálu, jsou reliéfy monster, pro něž byla použita předloha z ornamentálně pojatého listu nizozemského rytce Harmena Jansz. Mullera (kolem 1540 v Amsterdamu – 1617 tamtéž), vytvořené podle Jacquese Florise.³⁵⁾ List pod názvem *Veelderhande cierlijcke compartementen* byl vydán Hansem I. Lief rinckem (1518? Augsburg? – 1573 Antverpy) v roce 1564 v Amsterdamu. V horní části tohoto členitého listu jsou zrcadlově proti sobě zakomponovány nestvůry, bazilišci, přímo s heraldicky platným uvedením vlevo (heraldicky vpravo) mužského, v protějšku ženského elementu, tj. baziliška s ženskými nádry.

V pásu zlořádů spatřujeme i dvě obludy s býčí a kravskou hlavou a rybím tělem. Svými kopyty přidržují studenokrevné živočichy, vlevo rybu (aluze na Krista), vpravo hada (Viz Had ssaje mléko krávé, Český lid X, V, s. 85). Přitom had podle Cléberta představuje zlořády, nicméně „skrže ně“ – jejich překonáním, lze dojít k pramenům poznání. Nehledě na to, že příbuzné motivy nacházíme v tvorbě italského rytce Marca Dente († 1527), zejména v jeho rytině Nymfa a Tritón, i v tomto případě se podařilo najít přímé předlohy, za něž posloužila dekorativní výzdoba významného topografického díla předního nizozemského geografa a filozofa Abrahama Ortelia (1527–1598), vydaného pod názvem *Theatrum Orbis Terrarum*. J. Buchan připomenul vztah Ortelia a Albrechta Dürera, G. Strinberg, A. E. Popham, Ch. To-



Obr. 19: Telc, zámek, drak z levé části stropu Trunkního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

olnay pak na Orteliovo přátelství k Petru Brueghelovi a k Sebastianovi Franckovi, teologu a filozofovi, jenž byl duchovním vůdcem tzv. libertinů. Tento okruh osob (k nimž patřili nebo se posléze přidružili další umělci, filozofové ap., Philippe Galle, Hubert Goltzius, Lucas de Heere, Emanuel van Meteren, Jan van der Noot, Johannes Vivianus, Dirck Volckertsz. Coornhert, Christoph Plantin) patřil k nizozemské odnoži náboženského směru – spiritualismu. Libertinové,

kteří si říkali Rodina lásky, se „v náboženských otázkách distancovali jak od Říma tak od reformátorů a místo ortodoxního fanatismu, bezohlednosti a nesnášenlivosti preferovali tolerantnost, osobní vztah k bohu a mravní vývoj jedince v souladu s evangeliem“.³⁶⁾

Vedle mořských oblud následující dvě pole Zlořádů nesou proti sobě postavené reliéfy draků. Pro jejich zobrazení byla využita mědirytina (nalezená opět v pařížské Národní knihovně) provedená podle Hanse Vrede-



Obr. 20: Telc, zámek, bazilišek z pravé části stropu Trunkního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

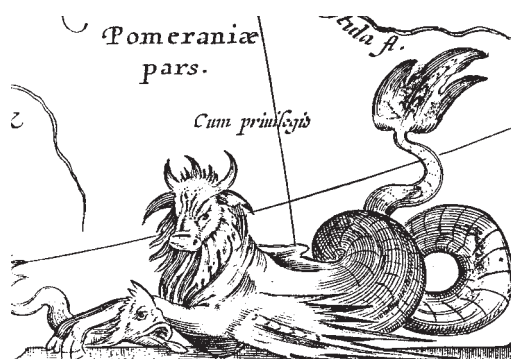


Obr. 21: Detail z díla Harmena Jansz. Mullera podle Jacquese I. Florise: *Veelderhande cierlijcke compartementen*. List vydaný H. Lief rinckem v roce 1564 v Amsterdamu (snímek M. Mžýková).

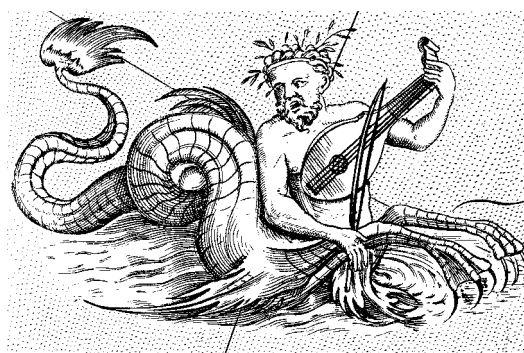


Obr. 22: Telč, zámek, mořský bjík ze stropu Trůnního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

v připojené legendě je uvedeno: „Pigmei hic habitant“ (zde žijí Pigmejové). Mapa zaznamenává také lodi a vodní příšery, mezi nimiž je i uvedený hráč na hudební nástroj.³⁸⁾ A právě z tohoto kartograficko-fantazijního vyobrazení byly převzaty detaily pro výzdobu telčského sálu! Oproti předloze však zrcadlově obrácený vousatý hráč z telčského stropu – s přidanou, nestoudně odhalenou zadní polovinou těla – místo věnce, uplatněného v Orteliově díle, má na hlavě podobný klobouk, jaký spatřujeme u „Žida“, se zlovolnou škodolibostí zobrazeného na reliéfní stropní výzdobě telčského Zlatého sálu (podobnou pokrývku hlavy nosili haličtí židovští



Obr. 23: Mořský bjík. Detail z mapy Severní Atlantik z roku 1570 z díla Abrahama Ortelie, *Theatrum orbis terrarum* (snímek M. Mžýková).



Obr. 24: Detail s postavou hráče z mapy „Severní Atlantik“ z roku 1570 z díla kartografického Abrahama Ortelie, *Theatrum Orbis Terrarum* (snímek M. Mžýková).

mana de Vries (1527–1604 nebo 1623) patrně rytci Lucasem a Jeanem Dueticum.³⁷⁾ Následující pole v řadě Zlořádů zahrnují reliéfy, které tentokrát nejsou postaveny proti sobě, ale řazeny „za sebou“. Jde o zobrazení dvou hybridních monster, v podstatě muže a ženy.

Hráč na violu da braccio je propleten a snad i srostlý s tělem draka. Za předlohu pro tento reliéf byl detail z kartografického listu „Severní Atlantik“ z roku 1570 z Orteliova geografického díla, které v letech 1572 až 1618 vydávali Georg Braun a Francis Hogenberg (na vydání díla se podílel i George Hoefnagel). Rytina zahrnuje nejen zeměpisné oblasti, ale také mýtické ostrovy, mezi nimiž je i „Frísland“;



Obr. 25: Telč, zámek, hráč na violu da braccio ze stropu Trůnního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

šumaři.) Toto spojení nabízí hypotézu, že ve výčtu nectností či zlořádů Zachariáš z Hradce dal i tentokrát slovo své nelásce k Židům. S mužskou postavou nepochybně souvisí význam protější postavy. Proto snad může být dovozována citace úsluví o tanci podle (nestoudníkovy) muziky.

Na sousedním reliéfu je totiž zobrazena polonahá žena v podivném frygickém pohybu a s rozevzlátou drapérií. Předpokládáme, že jde o personifikaci prostituce, lidově o „povětnou ženštinu“. Je to Venus vulgívaga, létající žena, „chiméra“ (sestra sfingy), jejíž zobrazování mělo dlouhý a mnohotvárný vývoj (např. na katedrále v Remeši počínaje a baladickou pohádkovou ilustraci v 19. století, a to zejména v německých zemích, konče). Tato „chiméra“ je unášena skutečnou chimérou, ukrutně vypadající žralokovitou rybou (lat. chimaeridae) se zavalitou hlavou, velkým čelním hrbolem a ostrými zuby, zúženým tělem s ostny, ukončeným širší symetrickou ploutví. Ono pohoršlivé vyobrazení obou postav, převzatých z Orteliova atlasu, je ovšem v rozporu s nároky tridentského koncilu, proskribujícího zobrazování nahoty. Motivy této výzdoby jsou totiž dalším dokladem Zachariášova nekonformního postoje vůči katolické, římsky orientované církvi.

V závěrečné části sálu je zdánlivě primitivní řezba slona nesoucího stupňovitou stavbu s kupolí a křížem. Ve skutečnosti tento reliéf stejně jako protější zobrazení velblouda je věrným prepisem mědirytu bratří Duetecum, vytvořeném podle H. Vredemana de Vries. List s názvem Planche



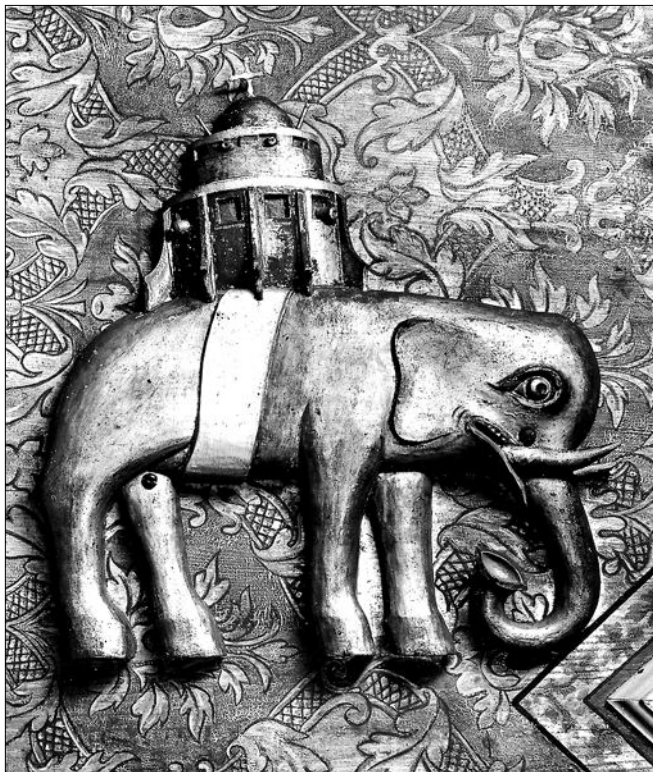
Obr. 26: Telč, zámek, „Chiméra“ ze stropu Trůnního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

des Grottesco in diversche manieren byl vydán v roce 1555 v Antverpách rytcem, kartografem, ale i vydavatelem Gérardem de Jode (1509 nebo 1517–1591 Antverpy). Pokud jde o zdůvodnění tohoto výjevu, slon byl v duchu středověké symboliky symbolem královským a jako takový jej přejímala i renesance. Např. alegorická malba Antoine Carona ve Fontainebleau zaznamenala slona jako symbol francouzského krále Františka I., slon s nápadně vyčnívajícími, plastickými kly upoutával ve výzdobě Rytířského (Loveckého) sálu šlesvicko-holštýnského zámku Weikersheim (rovněž s malovaným kazetovým stropem). Ostatně podle J. P. Cléberta³⁹⁾ slon již ve staré indické mytologii právě tak jako Atlas nesl na svém hřbetě „celý svět“. Slon byl Asii využíván jako živý vůz, nosil vyšňořená nosítka v podobě věže, městské hradby ap., cvičený slon byl využíván pro boj nebo lov. Hanibal přecházející na jihovýchod Asie na slonu upoutal na dlouhou dobu představivost komentátorů, historiografů i obyčejných lidí. A právě s tímto monstrózním zvířetem byla spjata i podivná, ne vždy průzračná symbolika. Podle Cléberta např. Albert Veliký soudil, že toto ohromné zvíře „dodává nebo se nebojí zákonů milostné přitažlivosti“. Podle mylných domněnek předpokládal, že slon uspokojuje své vášně ve vodě nebo v jakýchsi příkopech. K symbolice slona byly tak postupně přimíšeny určité předpoklady skrytých enormních pohlavních pudů.

Také protějškový reliéf velblouda zobrazený podle uvedené předlohy zahrnuje bipolární



Obr. 27: Mapa „Severní Atlantik“ z roku 1570 z kartografického díla Abrahama Ortelia, *Theatrum Orbis Terrarum* (snímek M. Mžýková).



Obr. 28: Telč, zámek, slon z levé části stropu Trůnního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).

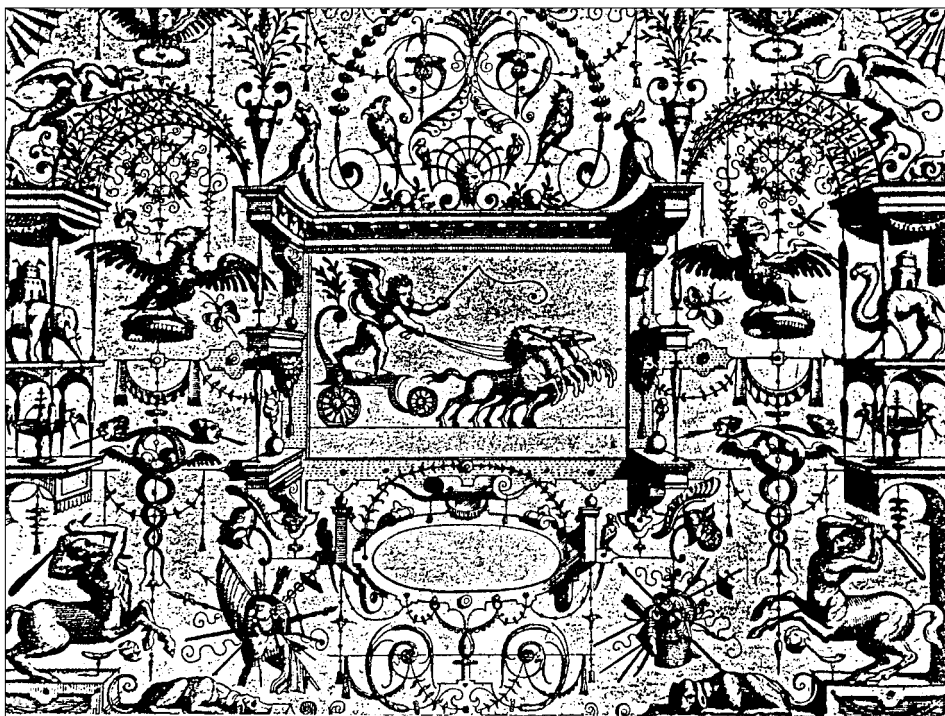


Obr. 29: Slon, detail z listu *Planche des Grottesco in diverse manieren*, vydaném v Amsterdamu, 1555 (snímek M. Mžýková).

symboliku. Zachycuje jednohrbého velblouda, ze zoologického hlediska přesněji dromedára. Ve středověké křesťanské symbolice podoba velblouda měla podle Cléberta dva protichůdné významy. Jednak byl symbolem skromnosti, nenáročnosti a poslušnosti, spjaté s celkovou poddajností a nenáročností tohoto zvířete. Velbloud byl proto zobrazo-

ván jako klečící (např. socha z amienské katedrály). Pokud však šlo o dromedára, tj. jednohrbého velblouda, ten byl naopak spojován s nectnostmi, jakými jsou pycha, hrabivost, chamtivost. V mimoevropské, zejména v arabské symbolice jeho obraz byl spojován se smrtí: Clébert připomíná, že podle Arabů „smrt je černý velbloud, který kleká před každé dveře“.

Podle Maimónida⁴⁰⁾ v rabínské tradici je velbloud spojován s obrazem hada a s vlastností chameleona, který v ráji svedl Evu. Hád měl podle této představy podobu velblouda s hadovitě se vlnící křivkou hrbu. Na tomto „chameleonsky“ proměněném hadu – velbloudu, jel k Evě ďábel Samael (lidově „čert“). I toto jméno, jímž bývají označováni „vůdcové temných duchů a ďáblů“ má podle Cléberta podobnost s latinským *ca-mael* (franc. *chameau*). Podle dané tradice Bůh se neubráníl smíchu když spatřil „kavalíra a způsob jízdy“. Tím měl být démon Samuel, jehož jméno se zvukově přibližuje pojmu „chameau“ a podobným jménům. (V průběhu husitských válek jsou známy příběhy s velbloudem, nazývaným „saracénský čert“, jenž se nakonec dostal do znaku města Plzně.)



Obr. 30: Lucas a Jean Deutecum (?) podle Hanse Vredemana de Vries: List s triumfální tematikou z listu *Planche des Grottesco in diverse manieren*, vydaném v Amsterdamu v roce 1555 Gérardem de Jode (snímek M. Mžýková).



Obr. 31: Telč, zámek, velbloud (dromedár) z pravé části stropu Trůnního sálu, polychromovaná řezba (snímek A. Vodák).



Obr. 32: Velbloud (dromedár), detail z listu *Planche des Grottesco in diverse manieren*, vydaném v Amsterdamu, 1555 (snímek M. Mžýková).

K PRAMENŮM POZNÁNÍ

Další scénografický záměr je zaměřen na středový pás vedený před celý sál, a to s uplatněním nejplastičtějších prvků, doplněných plošnou malbou. Ve vládčovském výklenku je plastická hlava jelena s mohutným parožím podobně jako na druhém konci sálu. Paroží jelena nebo daňka se v určitých kombinacích objevuje i v dalších středových částech. Pokud jde o významové souvislosti – ve starověké i středověké kosmologii byl jelenovi přikládán značný význam. Podle Cléberta na Denonově stěle boha Smertulla se galský Herkul připravuje obětovat jelena, na zádech má vlčí kůži, symbol vítězství nad smrtí. Křesťanství konservovalo tento starý symbolismus. Ve 12. století Guillaume de Saint-Thierry o Kristovi říká, že je „milovaným synem jednorožce“ (což je v přeneseném smyslu poukaz k P. Marii), přičemž jelen je v těchto představách spojován s jednorožcem.⁴¹⁾ Pokud jde o jelenovy parohy, které mají být znakem síly, moci a krásy, jejich význam ovšem bývá spojován i s odlišnou symbolikou. Podle Saint-Thierryho s obrazem jednorožce jsou spojováni také Židé, neboť jejich zákonodárství spočívá „v jednom rohu“, ale jejich „mnohorožectví“ je spjaté s jejich mnohotvárnými obřady (Clébert). Podle starých tradic se vycházelo ze skutečnosti, že veškerá síla jelena se soustřeďuje v hlavě, resp. v parožích, zdůrazněných v telčském sále. Podle Bacona⁴¹⁾ bylo také odvozováno, že jelen získal tuto sílu a moc z rezervoáru kosmické nebo božské síly prostřednictvím lesů, spjatých s vizí „rohů země“. Připomíná i starozákonního Mojžíše s hrbolky. Avšak tyto „rohy“ mohou být i zdrojem nebezpečí při přecházení „křovin“, spojovaných s obrazem lidských vášní, v nichž se mohou „zasmeknout, uvíznout“. Jelenovi samovolně v daném čase padá paroží, aby mu opět narostlo nové, což je křesťanským

symbolismem promítáno jako opětovné obnovení sil.

Pomyslný obraz jelena ve výše uvedených textech užívá ve také sv. Augustin. Nabádá, aby člověk běžel „k pramenům poznání“, posilujících inteligenci – vědění a odtud, napojen věděním, běžel dál „jako jelen“. Jeleni rovněž zabíjejí hady a když je zabijí, znovu žíznivě běží k prameni. Hady – to jsou ony zlořády (připomenuté v řadě telčských Neřestí na reliéfu s mořskou obludou). Nicméně skrze zápolení s nimi se teprve dojde k čistým pramenům poznání.

S ohledem na významové zacílení, a tedy určitým způsobem řazené výjevy, docházíme k přesvědčení, že vedle hlavního scénaristického záměru – jímž byla adorace mužných herojských činů přenášejících na lidské bytosti díl nesmrtnosti – v úvahu ještě přichází libreto vyslovené galantního charakteru. Při výzdobě jednotlivých prostor telčského zámku (tzv. divadelní sál, hodovní sál, klenotnice i pohřební kaple) vedle mužských indicií spjatých s připomínkou pánů z Hradce – i v tomto Trůnním sále dochází k zdůraznění „ženské“ složky prostřednictvím adorace bohyně Artemidy (Diany), adorované ve středovém pásu (přitom v bočních řadách je pamatováno na „mužské“ i „ženské“ reprezentanty neřestí). V úvahu stojí, zdá se, i obmyslné zařazení Héraklova prvního úkolu, zápasu se lvem (jinak zvířetem, které je ve znaku Zachariášovy manželky Kateřiny z Valdštejna) do „vládčovského“ výklenku, ač jinak tu posloupnost úkolů není dodržována.

Ačkoliv ve výčtu Héraklových činů mezi telčskými výjevy chybí připomínka některých přemožitelských kousků, např. zahnání stymfálských ptáků s kovovým peřím či chycení živé kovonohé Artemidiny kyrenejské laně se zlatými rohy, Artemida je v sále zastoupena shora uvedeným, zvláštním způsobem. Skelet s přírodními parohy v poli s Artemidou uprostřed jakoby určoval další z významů sálu, připomíná



Obr. 33: Telč, zámek, sfinxy a bohyně Artemis, polychromované reliéfy a malba na stropě Trůnního sálu (snímek A. Vodák).



Obr. 34: Sfinga, detail z mapy „Severní Atlantik“ z kartografického díla Abrahama Ortelia z roku 1570 (snímek M. Mžýková).

najícím svého druhu loveckou síň; ostatně však Zachariáš byl milovníkem lovectví, jak to potvrzuje i další z jeho sídel, renesančně přestavěný lovecký zámek Roštejn s okolní obo-rou. Po stranách takto zvýrazněných parohů (s nímž se setkáme také v bavorském Ambrasu) jsou zaznamenány řecké sfinxy,⁴²⁾ které zde vystupují jako ochránkyně „rozvětveného“ stromu – hádanky života. Za předlohu byl dílem využit mědiryt podle kresby Marcuse Gheeraertse (1568–1568)⁴³⁾ Čtyři kontinenty, tištěný nizozemským ryt-cem, pocházejícím z rozvětvené umělecké rodiny, Philip-pem Galle (1537–1612), dílem Orteliova mapa Severní At-lantik. Sfinxy jsou spojeny s představou noci, temnoty, z níž na telčském stropě v pozadí vystupuje zářivý obraz, osvět-lená oblaka právě s bohyní lovu, Artemidou, a její laní.

V kategoriích křesťanského myšlení šlo o iniciaci odvahy k přemáhání temného zla: ostatně právě Kristus se sym-bolicky zrodil uprostřed noci, „aby přinesl světlo pravdy těm, kdo bloudili v temnotách“. Výrazné obrazy sfin- g, s opu- lentními plody přírody a drahocenným přístrojením, jsou oním obrazem lákavého světa požitků, které je třeba pře- konávat, na cestě „k světlu“.

Tuto cestu nakonec našel Hérakles, neboť svými pracemi smyl ze sebe hanbu a vinu a nakonec dosáhl nesmrtnos- ti. I Zachariáš z Hradce se přičinil, aby jeho přečiny, za- znamenané některými (místními) současníky, byly zapo- menuty a skrze svou práci – třeba prostřednictvím velko- rysého uměleckého zadání, spojeného minimálně s telč- ským sídlem – dosáhl svého druhu „nesmrtnosti“.

(Zkrácená verze textu z roku 1987, přepracovaná v rám- ci grantu NPÚ 2004 Výzkum ikonografie jako podkladu pro restaurátorskou činnost v oboru nástěnné výzdoby archi- tektonických památek 16.–18. století.)

POZNÁMKY

- 1) J. Tiray, Telčský okres, Vlastivěda moravská II. Místopis Moravy IV, Ji- hlavský kraj. Brno 1846, s. 106: „...roku 1546 ráčil se uvázati v pa- nství urozený Jáchym z Hradce a to panství Hradecké, Telecké, Slavonické, Počátecké a Želetavské...Vydával pak Jáchym za celé panství rozhod- nutí jako pán jménem nedílného bratra Zachariáše. Tak ještě 1549 pro Strmilov. Urbář IV.“ Již v roce 1565 však Jáchym tragicky umírá.
- 2) Sběrka nadace Roudnicko-Lobkowiczských sbírek na Nelahozevsi (olej na plátně, 182 × 100 cm). Dvojportrét bratří jako děti je na zámku Červená Lhota.

- 3) Jde o kopii portrétu Jáchyma z Hradce (225 × 105 cm); zámek se sbírkami byl vrácen v restituci paní Dianě Phipps Sternbergové.
- 4) Z další literatury k dějinám Zachariášova panství a zámku v Telči připomínáme: A. Bartušek – L. Šitenský, Telč, KSSPOP Brno 1961; J. Berlinger – J. Janoušek, Město a panství Telč, Telč. 1891; J. P. Bílek, Sammlung allerei Denkwürdigkeiten vom Anbeginn der Stadt und Herrschaft Teltsch. Rukopis v Muzeu Vysočiny v Jihlavě; J. P. Cerrovi, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren II, fol. 151. Rukopis v SOA Brno G 12/I, č. 33, Brno 1807; fol. 151; Denkwürdigkeiten der Stadt Teltsch. Brüner Wochenblatt II. Brno 1825, s. 6; F. Fromek – J. Tiray, Nově objevená a obnovená sgrafita v zámku telčském, Čas. Mat Mor. XXIX, 1905, s. 49; L. Hosák, Historický místopis země moravskoslezské. Praha 1938; *týž*, M. Zemek a kol., Hrad, zámky a tvrze na Moravě a ve Slezsku. Jižní Morava. Praha 1981, s. 225 ad.; J. Janoušek, Die Denkmale der Stadt Telč. Mitt. d. Centralcomision, N. F. XI, 1885, LVI 1888, s. 231; *týž*: Ku zprávám o umělec, památkách Vítkovců, Časopis moravského muzea (dále ČMM) XX, 1896, s. 177; *týž*: Měst archiv v Telči na Moravě, in: Sborník hist. IV, 1886; *týž*: Památky řemesla zednického atd, ČMM, XVIII, 1894, s. 164; Janovský, Muzejní spolek v Telči, ČMM, 1896, s. 177; V. Kotrba, Renesanční architekt mistr Baltasar Mayjo „de Ryomio“?, Umění II, 1964; *týž*, Renesanční architekt mistr Baltazar Majo „de Vonio“?, Umění XIX, 1971, s. 97–100; J. J. Kouba, Renesanční stavba zámku v Telči. Dipl. práce na FF KU Praha, 1957; B. T. Krátký, Telč. Reklama obchodu, Praha 1966; J. Krčálková, Sgrafitová výmalba zámku v Telči, Praha 1955; *táž*, K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, Umění II, Praha 1954; *táž*, Grafika a naše renesanční nástěnná malba, Umění X, 1962, s. 277; *táž*, Ke knize Emy Šamánkové Architektura české renesance, Umění X, 1962, s. 74–89; K. Krčálková, K některým částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči, Památky a příroda 9, 1979, s. 534 ad.; L. Lancinger – D. Líbal – M. Pavlík, St. zámek Telč. Pasportizace památkových objektů Jihomor. kraje. SÚPOP Praha 1965; F. J. Lehner, Dějiny umění národa českého, I. II. III., Praha 1905–07; M. Lejsková-Matyášová – J. Krčálková, K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, Umění II, Praha 1954, s. 402–483; M. Mžýková, Theatrum mortis, Umění a řemesla, 1981, č. 4, s. 44–48; M. Nováková-Skalická, Telč, KSSPOP Brno 1979; M. Mžýková, K dosud neobjeveným předlohám nástěnné nástropní výzdoby zámku v Telči. Vědecko-výzkumná činnost SÚPP, 1987; A. Prokop, Die Margrafschart Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Wien 1904, I. s. 84, 236, 237; *týž*, Schloss Teltsch in Mähren, Mitt. der Mähr. Gewerbemuseum in Brünn XII, 1894; J. Rampula, Pověsti a názory o vzniku a vývoji Telče v nejstarší době, Telč 1946; V. Richter, Středověká Telč. Poklady nár. umění, sv. 33, Praha 1941; *týž*, Telč, státní zámek, město a památky v okolí, Praha 1958, s. 36; *týž*, Telč. Státní zámek, město a památky v okolí. Praha 1976; A. Sedláček, Hrad, zámky a tvrze Království českého, IV. Praha 1885; F. J. Schwoy, Topographie vom Margrafthum, Mähren. III, Brno 1799, s. 542–548; E. Šamánková, Renesanční architektura v Čechách, Praha 1955, s. 707; G. Wolny, Die Margrafschart Mähren, II. Brno 1860, s. 99; V. Zymkunda a kol., Telč, 1953; V. Ledvínka, Rezidence a dvůr Zachariáše z Hradce v Telči (1550–1589), in: Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, sv. 3, 1993; M. Mžýková, Sgrafitová architektonická výzdoba tzv. klenotnice zámku v Telči, Zprávy památkové péče, roč. LVI, 1996, č. 5–6, s. 145–153; V. Grundlochová-Korčáková, Pohřební kaple Všechny svatých na zámku v Telči. Diplomní práce, Masarykova univerzita Brno, 1998; V. Korčáková, Ikonografický program pohřební kaple Všechny svatých v Telči, Průzkumy památek, 8, 2001, č. 1, s. 21–36; M. Mžýková, K nástěnné výzdobě divadelního sálu zámku v Telči. Grant NPÚ, Praha 2004; *táž*, K ikonologii nástropní výzdoby Trůnního sálu zámku v Telči. Grant NPÚ, Praha 2004; *táž*, K personifikaci Čtyř živlů v Modrém sále zámku v Telči. Grant NPÚ, Praha 2004; *táž*, K dosud neobjeveným předlohám Hodovního sálu zámku v Telči. Grant NPÚ, Praha 2004 (Výzkum ikonografie jako podkladu pro restaurátorskou činnost v oboru nástěnné výzdoby architektonických památek 16.–18. století).
- 5) Archíválíe, vztahující se k dějinám Jindřichova Hradce a Telče a dalších panství se nacházejí ve Státním archivu Třebon, pobočka Oblastní archiv J. Hradec, fond pánů z Hradce.
- 6) Viz např. O. Šašec, Příspěvek k životopisu pana Zachariáše z Hradce na Telči a Polné, Matic Moravská (dále MM) XXXII, 1908, s. 324–330.
- 7) A. Rybička, Pomůcky k heraldice a sfragistice domáci. Telč šlechtická – do Janova I. 1551 k uvítání voleného krále Maxmiliána II., in: Sborník historický II, 1884, s. 147–152; Jos. Jireček, Výprava šlechtická do Janova 1551 k uvítání voleného krále Maxmiliána II., in: Sborník historický II, 1884, s. 147–152; J. Pánek, Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552, Praha 1987 (reedice 2003); J. Pánek, Čeští cestovatelé v renesanční Evropě. Cestování jako činitel kulturní a politické integrace, Český časopis historický, 1990 (LXXVIII), s. 661–682.
- 8) Blíže viz M. Mžýková, Šlechta ve službách diplomacie I. Španělsko, Anglie, Nizozemí. Praha, Ministerstvo zahraničních věcí ČR 2001.
- 9) Šamánková 1955, o. c. v pozn. 4, s. 70. Konečnou podobu tomuto sídlu vtiskl italský stavitel Baltassar Maggir z Aroga.
- 10) Po roce 1557 začala Zachariášova výrazná politická kariéra: byl zvolen do zemského sněmu a následujícího roku po celé jedno desetiletí zastává úřad nejvyššího komorníka. Do tohoto úřadu byl opět dosazen v letech 1573 až 1587 (dva roky nato, 6. února 1589, umírá). Ve vzhledném mezidobí měl mu být svěřen nejvýznamnější úřad – stal se zemským hejtmánem Markrabství moravského (podle Tiraye 1558–1567 či podle dalších pramenů až 1568) „jako jediný na Moravě katolík ze stavu panského“. K tématu zevrubněji Šamánková 1955, o. c. v pozn. 4, pak zejména kapitola I. a IV.
- 11) V roce 1564 byla v Telči budována velká arkádová chodba na nádvoří, rokem 1556 je datován portálek dvora. V severním paláci byl dokončen reprezentační „Zlatý“ a „Modrý“ sál (1561). V jižním paláci v letech 1566–1568 byl dobudován portál, k němuž přiléhala kaple, stavěná již od roku 1565, ale dokončená až k roku 1580. V jižním paláci v letech 1566–1568 byl dobudován portál, k němuž přiléhala kaple, stavěná již od roku 1565, ale dokončená až k roku 1580. Viz blíže Šamánková 1955, o. c. v pozn. 4, s. 70; J. J. Kouba, Renesanční přestavba zámku v Telči. Rukopis diplomní práce filosofické fakulty University Karlovy, Praha 1957; M. a O. Radovi, Mistr Leopold Estereicher a jeho slavnostní díla, Umění XVIII, 1970, s. 358–382. K širšímu dosahu italských vlivů viz J. Krčálková, Italské podněty v renesančním umění českých zemí, Umění XXXIII, 1985, s. 54–82. Výmalbu prováděl patrně Raimund Paul, působící ve službách pánů z Hradce.
- 12) Vydáno vlastním nákladem v Nové Říši: tiskl J. Slovák v Kroměříži 1911. Za upozornění na tuto souvislost děkuji telčskému historikovi, panu Josefu Remešovi.
- 13) Héraklés-Heracles-Hercoles měl představovat italského Genia a ochránce mužského pokolení, jemuž byly skládány božské pocty, stavěny oltáře, atd. – K tématu zejména J. L. Saunders, Justus Lipsius: the Philosophy of Renaissance Stoicism, New York 1955. Viz též E. Panofsky, Hercules am Scheidewege ... , Berlin 1930.
- 14) R. Chadraha, Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV. Praha Academia 1971, s. 37. Triumf bývá spjat s pojmy „bellum romanum“. Pojem „triumphi all antica“ ožil v quattrocentu právě v Zachariášem navštívené Itálii. Na druhé straně v Záalpi byl již rozšířen cyklus 137 dřevorytů „Ehrenpforte“ Maxmiliána I. z 1526. S tím souvisí oblíbené Petrarkovy Trionfi (viz též Umění XXV, 1977, s. 280–281). K triumfálnímu tématu blíže F. Schestag, Kaiser Maxmilian I. Triumph, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, I, 1883, s. 154 n.; S. Appelbaume, The Triumph of Maxmilian I., New York 1964. Tam další literatura. Dále zejména P. du Colombier, Triomphes en images de l'empereur de Maxmilien Ier, in: Les fetes et ceremonies au temps de Charles Quint. Pais 1960; J. Kropáček, Triumfální motivy v počátcích renesančního umění v Záalpi, Umění XXIII, 1972, s. 268–276; M. Mžýková, Obrazy alegorických průvodů ze sbírek hradu Sternberka na Moravě, in: HISTORIAE ARTIUM II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Fakultas Philosophica – Aesthetica, Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc 1998, s. 101–123.
- 15) Ponecháme-li stranou inspirovaní antická zobrazení Héraklových činů, toto téma nabylo rozšíření zejména v Itálii 15. a 16. století. Z malířských děl připomeňme Pallaiullovu malbu pro Lorenza Medicejského (1470), fresky v římském paláci Venezia z 2. poloviny 15. století, vytvořené římským následovníkem Girolama da Cremony a mnoha dalšími. V The Burlington Magazin, 1977, s. 55n. je kupř. pojednáno o Michelangelově ztracené soše z 90. let 15. století, vytvořené ve výrazné nadživotní velikosti – jak o ní vypovídají přípravné kresby, tak podle ní provedené plastika. Na počátku 16. století Raffaelův následník tímto námětem vyzdobil vilu Farnesinu; z počátku onoho století pochází třídílný cyklus z okruhu Giulia Romana, uchovaný v petrohradské Ermitáži. Ze 16. století pocházejí malby Doria Varotariho z paláce Pisani, dále fresky Giovannioho da Undina v zámku Colloredo do Montalbano nebo fresky v bologneském paláci (dnes univerzita). Ve vatikánském paláci grisaillové fresky s tímto námětem vytvořil Taddeo Zuccaro a v Salla Ducale rozvíjel onen námět R. Motta, zvaný Raffaelino da Reggio. V héraklovském námětu pokračoval Benedetto Callari, a to při freskové výmalbě benátské Casa Barbaro alla Guidecca, podobně jako Giuseppe Cesari, zv. Cavaliere d'Agripino v římském paláci Orsini, atp. Héraklovské téma rovněž zpracovali G. B. Rosa, G. P. Cavigno, G. Reni a další z řady italských mistrů. Z těchto maleb byly převedeny do grafické podoby – a tím vešly v širší povědomí – zejména malby Rosy Fiorentina v prepisu od G. J. Caraglia. Známa je héraklovská tematika rytin z okruhu následovníka A. Mantegna. Héraklovské motivy uplatňoval ve svěm grafickém díle rovněž Antonio Tempesta, ad

- 16) Vyobrazení bylo příznačně využito pro obálku kniha – S. Zweig, Triumf a tragika Erasma Rotterdamského, Praha 1997, s. 36. Zweig ve svém díle podnětným způsobem zhodnocuje příznačné dobové rozdíly mezi Erasmovým a např. Machiavelliho chápáním světa. K osobnosti Erasma viz dále M.–M. Svatošovi, Živá tvář Erasma Rotterdamského, Praha 1985; L. Nyikos, Erasmus und de böhmisch-ungarische Königshof, in: Zwingliana VI, 1934, s. 346–374; E. Panofsky, Erasmus and the visual arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIV, 1969, s. 200 n; J. Huizinga, Erasmus and the Age of the Reformation. Princeton: Princeton University Press 1925.
- 17) Tiray, o. c. v pozn. 1, s. 109; F. Mareš, Stříbrná stolice telecká, Památky archeologické XVI, 1893–1895, s. 83–86, tab. V; J. Hrdlička, Příběh renesančního křesla, Dějiny a současnost 23, 2001, č. 1, s. 12–17.
- 18) Mžyková, Theatrum mortis, 1981, o. c. v pozn. 4. Zde jsme se pokusili poukázat na omyl, tradovaný v literatuře, která štukový obraz nad hrobkou Zachariáše z Hradce a Kateřiny, roz. z Valdštejna, doposud spojuje s významem Posledního soudu. Namísto toho však Zachariáš kupodivu zvolil téma Vzkříšení, častěji připomínané spíše evangelií.
- 19) Průzkum předlohového aparátu výzdoby kaple byl započat v rámci naší práce z roku 1987, uveden v pozn. 4.
- 20) Odkrytí předlohového aparátu tohoto a dalších sálů zámku v Telči jsme se věnovali v roce 1987 a šířeji v posledních pracích, uvedených v pozn. 4.
- 21) K tématu viz též E. Urbánková – K. Stejskal, Pasionál Přemyslovny Kunhuty, Praha Odeon 1975.
- 22) Platón v dialogích Gorgias, Filebos a Timaios rozvádí úvahy o umění a básnících, moudrosti a dobru. V dialogu Filebos (vydáno v překladu v Praze v roce 1943, 16 c) na s. 24 označuje za zakladatele jistého druhu umění „jakéhosi Prométhea“, jímž byl jeden ze zakladatelů aritmetiky a geometrie, Pythagoras. Platón oceňuje umění dialektiky, vedoucí k nalezení „celého čísla“ věci a výpočtu, vedoucího k vytčenému cíli nebo k hledanému dobru (Platón, Filebos, 16e, s. 25, 17, s. 25).
- 23) Inv. č. 4685. K přenesení tohoto vlivu viz též Ch. Béné, Erasme et Saint Augustin. Influence de Saint Augustin sur l'humanisme d'Erasme, Genève 1969. Dále J. Krčálková, Kruh v architektuře českého manýrismu, Umění XX, 1972, s. 1–25.
- 24) Augustinus, O boží obci, XXII (překlad K. Svobody), Brno 1933, kapitola 27, s. 676–677.
- 25) St. Augustin et ses Sources. Brno 1933. Viz též H. H. Gunermann, Literarische und philosophische Tradition im ersten Tagesgespräch von Augustinus De ordine, in: Recherches augustiniennes 9, 1973, s. 183–226. Význam kruhu neumenšuje specifický význam čtvrtce a s ním spojeného čísla čtyři, zahrnujícího důležité vazby. V nim patří denní či třeba roční doby, jímž zejména v nizozemské rytecké tradici bylo věnováno mnoho pozornosti. Viz též: K. Popitz, Die Darstellung der vier Elemente in der Niederländische Graphik von 1565 bis 1630. München 1965.
- 26) Augustinus, De quantitate animae; Svoboda, cit. v pozn. 21, s. 27–28. K symbolice čísel z doby středověku, přesahující do renesance – viz též M. W. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, University Illinois Studies in Language and Literature, sv. XII, č. 2–3; E. Gilson, The Spirit of Medieval Philosophy, London 1936; Ch. Beaumker, Witelo, Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts, in: Vorträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, III, Münster 1908, č. 3; M. de Wulf, Philosophy and Civilisation in the Middle Ages, New York; R. van Marle, Iconographie de l'Art au Moyen âge et à la Renaissance, Allegories et Symboles. The Hague 1931.
- 27) Mystické číslo sedm (7 kovů, 7 planet, 7 sfér) má zahrnovat čtyři elementy a tři principy, jejichž kombinací dochází k rozrušení hmoty. V těchto úvahách v prahmotě došlo k působení vnějších sil, síry (země), rtuti (voda), soli, začleňující krajní póly, oheň i vodu. K tomu viz zejména: F. Lippmann, Die sieben Planeten, Berlin 1895; V. Denkstein, Geneze apokalyptického čísla 666, Umění XXXI, 1983, č. 2, s. 118–130; tam další literatura.
- 28) V. Štajnoch, Svatá Trojice. Učení o Bohu v Trojici a vývoj zobrazení. Úcta k Nejsvětější Trojici a poutní místa. Katalog ze sbírek Slováckého muzea v Uherském Hradišti, Uherské Hradiště 2005.
- 29) Dante Alighieri, Božská komedie, Ráj, XXXIII, 115–120, s. 553 n. Otázkou spojitosti světa a dobra se zabývá již Platón ve spise Faidros. Praha 1935, s. 32 n. K tématu dále K. Svoboda, L'Esthétique de St. Augustin et ses Sources. Brno 1933 (viz též Augustinus, De libero arbitrio, II, s. 93–94). K rozborům díla Tomáš Akvinského a jeho morálního pojetí světa viz L. Callahan, A Theory of Aesthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas, Washington 1927.
- 30) Předlohový materiál jsme odkryli v průběhu studií v kabinetu rytin v Národní knihovně v Paříži.
- 31) I v tomto případě odkazujeme na fondy nizozemských tisků 16. století v kabinetu rytin v Národní knihovně v Paříži.
- 32) Ostatně hérakovská tematika byla součástí výzdoby nejen šlechtických sídel, ale bylo možné čerpat inspiraci i z ilustrací děl soudobých autorů, z nichž k frekventovaným patřily např. tisky: G. Simeoni, Ercole orario, 1558; C. Paradin, Devises Héroiennes, Lyon 1557.
- 33) Mědiryt z doby kolem roku 1563 o rozměrech 32,5 x 46,3 cm. Holanďan Cort byl žákem Hieronyma Cockxe (Cocka) v Antverpách; roku 1565 odešel do Benátek, kde přepisoval např. díla Tizianova. Po návratu vrátil do Nizozemí se po roce 1567 se vrátil zpět do Benátek, odkud cestoval do Bologne a do Říma, přičemž reprodukoval díla velkých mistrů. Před návštěvou Itálie Cort reprodukoval tvorbu Michaela Coxcie, F. Florise, Heemskerka, G. Mostaerta, Bartholomea Sprangera a Stradana, v Itálii zase díla Raphaela, Titiana, Polidora da Caravaggio, Baroccia, Giulia Clovia, Muziana a Zuccariho. V Itálii byl znám jako Cornelio Fiammingo. Viz blíže: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, vol. 7, 1912, s. 475–477; Le Cabinet des Estampes. Trente années d'acquisitions, 1930–1960, katalog výstavy, Brusel, Bibliothèque Royale de Belgique, 1961, s. 38–40; L. De Pauw-de Veen, Jérôme Cock. Editeur d'estampes et graveur. 1507–1570. Brusel: Bibliothèque Royale Albert Ier 1970; E. Benezit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris: Librairie Gründ 1976, díl III, s. 191; M. Sellink, Cornelis Cort. contich plaedt-snijder van Horne in Hollandt/ accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland, katalog výstavy. Rotterdam: Musée Boymans-van Beuningen 1994; B. W. Meijer, Cornelis Cort, dans Fiamminghi a Roma. 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, katalog výstavy. Brusel: Palais des Beaux-Arts 1995, s. 163–169. Cortovy rytiny jsou zahrnuty i v katalogu výstavy Hiraklis, hiros megistos Hercules, the Greatest Hero – Héraclès, le grand héros, pořádané v Athénách v Kentro GAIA – Centre GAIA – Natural History Goulandris Museum od 4. 2. 2004 do 1. 6. 2005.
- 34) Podrobněji o těchto a dalších grafických listech nizozemské provenience viz Hollstein, Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts – ca 1450–1700. Amsterdam: van Gendt and Co. 1980; Dále The illustrated Bartech. Netherlandish school (ed. W. L. Strauss), New York Abaris Books 1985.
- 35) Šlo o Jacoba I. Florise (1551–1581), malíře skla, kreslíře a rytce z Antverp, který se podepisoval též „Jacques“, jak je uvedeno na listu v kabinetu rytin Národní knihovny v Paříži. Tuto Florisovu předlohu rovněž tiskl H. Cock (série několika tisků je zahrnuta ve sbírce zámku Hrubý Rohozec, svaz Ústí).
- 36) Bize E. Hodnett, Marcus Gheeraerts the elder of Bruges, London and Antwerp. Utrecht: Haentjens Dekker and Gumbert 1971. Recenze L. Konečný, Umění XXIII 1975, 1, s. 82 n. Dále C. G. Strindbeck, Breughelstudien: Untersuchungen zu den Ikonographischen Problemen bei Pieter Breughel d. Ae. Sofie dessen Beziehungen zum niederländischen Romantismus, in: Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm Studies in History of Art, 2, Stockholm 1956; A. E. Popham, Pieter Breughel and Abraham Ortelius, Burlington Magazine LIX, 1931, s. 184–188. Tomuto bezmála libertinskému postoji odpovídá i výzdoba jiného, tzv. Zlatého Zachariášova sálu, kde je i osoba papeže zobrazena v nelitostné karikatuře, vypovídající o postoji objednavatele k římsko-katolické církvi. Podle jiných pramenů byl Zachariáš jakožto „nejpravější katolík“ na Moravě vybrán za kandidáta na úřad zemského hejtmana. Pokud by tomu tak bylo, nemohl by být v jeho reprezentačním sále zobrazen papež, škařený satanem v plamenech, stejně tak by nemohl využívat takovou řadu prací nizozemských kritiků, jaká je reprodukována ve výzdobě telčského zámku. Ostatně je příznačné, že v telčské knihovně nechybí ani soudobá díla Martina Luthera, jehož kritický postoj k papeži reflektovala protestantská šlechta z nikoliv vzdálených, německých oblastí.
- 37) Bratři van Deutecum (Doetecom, Doetechum), Batista, Johannes st., Johannes ml. a Lucas působili v Deventeru, v Haarlemu a v Rotterdamu na přelomu 16. a v první třetině 17. století. Do jejich sféry spadaly mimo jiné ornamentální či kartografické tisky. Viz Hollstein, Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts – ca 1450–1700, o. c. v pozn. 34.
- 38) Za ověření hudebního nástroje děkují dr. V. Ryšavému. K alegorii hudby viz např. A. P. de Mirimonde, Les allégoriques de la Musique, in: Gazette des Beaux-Arts, 1968, s. 308–309. K Orteliovu dílu zejména: M. P. R. van den Broecke, Ortelius atlas maps: an illustrated guide. Netherlands: HES Publisher BV, 1996, s. 39–289; P. H. Meurer, Fontes cartographici Orteliani: das „Theatrum orbis terrarum“ von Abraham Ortelius und seine Kartenquellen. Weinheim: VCH, Acta humaniora, 1991, s. 10–11. Albertus Magnus v díle Thierbuch, vydaném v roce 1545 ve Frankfurtu, vyobrazuje příbuzné bájné stvoření, mořského muže, jehož na základě zpráv, převzatých z protia, označuje za „Plata-

nistu". Podle moderní přírodovědy základem tohoto určení byli kytovci, blízcí delfinům. Blíže viz A. L. Humpreys, *Staré mapy. Antique Maps and Charts; Probe* 1989, obr. s. 45. Dále L. Antonín, *Bestiář*, Praha: Půdorys 2003, s. 281n.

39) J.-P. Clébert, *Bestiaire fabuleux*. Paris: Albin Michel 1971.

40) Filozof a matematik z Cordoby Maimónides (1135-1204), viz blíže Clébert, o. c.

41) Mezi prvními křesťany byl jelen přijat za symbol církve, i Kristus se v první knížkách zjevuje jako jelen se zlatým nebo stříbrným paroží, někdy s křížem.

42) K tématu viz zejména L. Antonín, o. c. v pozn. 38. Tam další literatura.

43) K dílu tohoto žáka Maertena de Vose viz blíže katalog výstavy z antverpského muzea, *Antwerp Drawings and Prints, XVIe – XVIIe siècles*, 1976–1978, kde je uvedený list popsán pod č. kat. 81. Zde je rozvedena i příslušná literatura.

ZUR IKONOLOGIE DER DECKENVERZIERUNG DES THRONSAALES IM SCHLOSS TELTSCHE

Die ikonologisch orientierte Studie widmet sich der Aufdeckung des Vorlageapparates für die Renaissanceverzierung des sog. Thron- (Ritter- oder neu genannt Marmor-)saales des Schlosses in Telč. Das Ziel dieser Arbeit ist, infolge des „Lesens“ der neu festgestellten Vorlagen für diese Verzierung die Ideenpläne des Vergebers, d.h. des Herrn Zacharias von Neuhaus, der in Hofkreisen als der „einzige wahre Katholik aus dem Herrenstand“ bezeichnet wurde, zu entdecken. Gerade die Feststellung der Vorlagen zeigt jedoch mindestens auf bestimmte Elemente der Häresie, die einen bestimmten Einfluss des Protestantismus im Sitz des Regenten verrät, dessen Gattin, Katharina von Waldstein, aus der Brtnice-Zweiglinie des zum Protestantismus neigenden Geschlechts stammte. Der vielschichtige Ideeninhalt der Verzierung schließt Herakles Taten, die zur Unsterblichkeit führen, ein. Das, dass sich Zacharias von Neuhaus in zeitgenössischen Intentionen mit diesem Riesen teilweise identifizierte, bestätigt auch die Tatsache, dass wir bei einigen Herakles Abbildungen die Züge von Zacharias finden. Interessant ist auch die Tatsache, dass dieser Thronsaal (in dem auch der wertvolle, von Benvenuto Cellini gefertigte „Herrscherstuhl, plazierte wurde), über der Begräbniskapelle, speziell über der Szene der Auferstehung Christi, situiert wurde. In diesem Kontext werden die zur Unsterblichkeit führenden Herakles Taten zur Hauptidee der Gesamtverzierung. Als Vorlagematerial wurden Stiche niederländischer Autoren aus dem Kreis der niederländischen sog. Libertiner benützt, die sich als die Familie der Liebe bezeichneten. Neben den Grundvorlagen wurden für Herakles Taten vor allem Stiche von Cornelius Cort nach Frans Floris ausgenutzt. Neben diesen positiven, „hellen Taten“, eingereiht in goldener Umrahmung, wurden hierher Gebilde von negativer Bedeutung eingefügt, die Untugenden und Missstände darstellen, die, was die Vorlage betrifft, von verschiedenen Werken übernommen wurden (besonders von Gebrüder Duetecum oder Harmen Muller), außer anderem auch von dem kartographischen Werk Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*. Die Szenen wurden in eine Komposition eingereiht, die das Augustiner-Prinzip der bedeutungsmäßig klargestellten Nummern und geometrischen Gebilde bewusst ausnützt. Die künstlerische Bestellung des Thronsaales in Telč weist so auf bewusste philosophische Bestellung hin, zu deren Entdeckung das festgestellte Vorlagematerial behilflich ist.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Telč, Südgiebel des Schlosses (Aufnahme aus dem Archiv NPÚ ÚP).

Abb. 2: Telč, Ansicht des Schlosses mit dem Abschluss der Kapelle (Aufnahme vom Archiv NPÚ ÚP).

Abb. 3: Telč, Schloss, Blick in den Thron- (Ritter-)saal Zacharias von Neuhaus (Aufnahme K. Neubert).

Abb. 4: Telč, Querschnitt des Kapellebaus (Aufnahme vom Archiv der Autorin).

Abb. 5: Telč, Schloss, Grundriss des sog. Thron- oder Rittersaales (Plan vom Archiv der Autorin, die Ergänzung die Autorin).

Abb. 6: Telč, Schloss, Reliefmédaille von der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 7: Illustration aus dem Buch *Ein fremdes und wunderbares Kunst-*

büchlein, herausgegeben von C. Müller im Jahre 1572 (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 8: Telč, Schloss, Decke des Zacharias Thronsaales (Aufnahme a – O. Hilmerová, b – A. Vodák).

Abb. 9: Telč, Schloss, Abbildung der Putti mit der Herakles Heldenrüstung, Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 10: Harmen Müller nach Jacques Floris: *Planche des Veelderhande cierliche Compartementen*, Antwerpen 1564.

Abb. 11: Telč, Schloss, Alkeides und Zeus, Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 12: Telč, Schloss, Herakles überwältigt des Nemeischen Löwen, Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 13: Telč, Schloss, Herakles und Antaios, Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 14: Cornelis Cort nach Frans Floris: *Herakles und Antaios* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 15: Cornelis Cort nach Frans Floris: *Herakles im Kampf mit Hydra von Lerna* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 16: Cornelis Cort nach Frans Floris: *Herakles und Zerberus* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 17: *Herakles im Kampf mit Zerberus*, C. David (?) nach Frans Floris (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 18: Telč, Schloss, Herakles im Kampf mit Zerberus, Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 19: Telč, Schloss, Drache vom linken Teil des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 20: Telč, Schloss, Basilisk vom rechten Teil der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 21: Detail aus dem Werk von Harmen Jansz. Muller nach Jacques I. Floris: *Veelderhande cierlijke compartementen*. Ein Blatt herausgegeben im Jahre 1564 in Amsterdam (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 22: Telč, Schloss, Seestier von der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 23: *Seestier*. Detail von der Karte Nordatlantik aus dem Jahre 1570 aus dem Werk von Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 24: Detail mit der Gestalt des Spielers von der Karte „Nordatlantik“ aus dem Jahre 1570 aus dem kartographischen Werk von Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 25: Telč, Schloss, Viola da braccio Spieler von der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 26: Telč, Schloss, „Chimäre“ von der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 27: Karte „Nordatlantik“ aus dem Jahre 1570 aus dem kartographischen Werk von Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 28: Telč, Schloss, Elefant vom linken Teil der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 29: Elefant, Detail aus dem Blatt *Planche des Grottesco in diversche manieren*, herausgegeben in Amsterdam, 1555 (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 30: Lucas und Jean Deutecum (?) nach Hans Vredeman de Vries: *Blatt mit der triumphalen Thematik aus dem Blatt Planche des Grottesco in diversche manieren*, herausgegeben in Amsterdam im Jahre 1555 von Gérard de Jode (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 31: Telč, Schloss, Kamel (Dromedar) vom rechten Teil der Decke des Thronsaales, gefasste Schnitzerei (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 32: Kamel (Dromedar), Detail vom Blatt *Planche des Grottesco in diversche manieren*, herausgegeben in Amsterdam, 1555 (Aufnahme M. Mžýková).

Abb. 33: Telč, Schloss, Sphinx und Göttin Artemis, gefasste Reliefs und Gemälde auf der Decke des Thronsaales (Aufnahme A. Vodák).

Abb. 34: Sphinx, Detail vom Kupferstich von Harmen Jansz. Muller nach Jacques I. Floris: *Veelderhande cierlijke compartementen*, Amsterdam, 1570 (Aufnahme M. Mžýková).

(Übersetzung J. Kroupová)