Pavel Panoch

Malováno na fasády tesáno do kamene

Obrazová antologie sgrafitové výzdoby a malířských a sochařských dekorací historických sídel a staveb v českých zemích v období 16. - 20. století

Čítanka pro posluchače humanitních oborů a kulturní historie

Univerzita Pardubice 2015

evropský sociální fond v ČR
EVROPSKÁ UNIE
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ, MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY
OP Vzdělávání pro konkurenceschopnost
Univerzita Pardubice
INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Malováno na fasády tesáno do kamene

Obrazová antologie sgrafitové výzdoby a malířských a sochařských dekorací historických sídel a staveb v českých zemích v období 16. - 20. století

Čítanka pro posluchače humanitních oborů a kulturní historie

Pavel Panoch

Pardubice 2015

© Pavel Panoch, 2015
© Univerzita Pardubice, 2015

Vydání této publikace bylo hrazeno z projektu DOCEO PRO CULTURA - Inovace vzdělávacích procesů Fakulty restaurování r.č. CZ.1.07/2.2.00/28.0268

evropský sociální fond v ČR

EVROPSKÁ UNIE

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ, MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

OP Vzdělávání pro konkurenceschopnost

Univerzita Pardubice

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

O b s a h

Úvod

Část I **Malováno na fasády**

1. Starořecká mytologie ... 6

2. Římské dějiny a válečné scény ... 19

3. Biblická a světecká tématika ... 36

4. Alegorie a exempla ... 73

5. Panovnické portrétní cykly a obrazy slavných mužů ... 102

6. Lovecké scény ... 113

7. Žánrové a městské výjevy, exotika ... 121

8. Iluzivní architektonické prvky ... 141

9. Dekorativní formy - ornamenty a grotesky ... 167

Část II **Tesáno do kamene**

1. Starověká mytologie a historie ... 182

2. Biblické příběhy ... 202

3. Církevní otcové, svatí mučedníci a kajícníci ... 221

4. Alegorie a symboly ... 243

5. Podobizny historických osobností a národní bájesloví ... 266

6. Pomníky, památníky a hřbitovní plastika ... 289

7. Žánrové a městské výjevy, exotické náměty ... 313

8. Kašny a fontány, domovní znamení, zvířata ... 332

9. Pracovní a civilistní motivy ... 355

10. Architektonické prvky, dekorativní motivy a ornamenty ... 367

Literatura (výběr) ... 385

Poznámka:
Skripta navazují na intermediální učební pomůcky M l u v í c í p r ů č e l í (projekt FRVŠ č. 1153/2007) a Poselství tesaná do kamene (projekt FRVŠ č. 2010/508), vzniklé a využívané při výuce kulturní historie a ochrany hmotných památek na Ústavu historických věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice.

Skromnou ambicí těchto skript je zpřístupnit posluchačům humanitních oborů typologicky a námětově reprezentativní vzorek bohaté sgrafitové, sochařské a štukové dekorace městského veřejného prostoru, profánních veřejných i privátních budov a areálů parků a zahrad venkovských šlechtických sídel z období 16. století až 20. století. V tematicky odlišně koncentrovaných oddílech jsou zde zastoupeny sgrafitové, malířské, sochařské a štukové dekorace městských domů, paláců, zámeckých areálů i volně v krajině usazených drobných památek světské či náboženské povahy. Základní seznámení s obsahem památkového fondu tohoto typu výtvarných památek v českém a moravském teritoriu je v prvním oddíle, věnovaném sgrafitovým dekoracím, koncipováno do devíti ikonografických okruhů, v případě druhého oddílu, sledujícímu plastickou výzdobu sídel a jejich veřejných prostranství, staveb, zahrad a volné krajiny pak do deseti ikonografických okruhů, doplněných vesměs popiskami, seznamujícími s širším kulturně-historickým kontextem vzniku jednotlivých artefaktů.
Výzdobu, která se uplatňovala v městském veřejném prostoru či na světských nebo sakrálních stavbách veřejné i soukromé povahy a plnila v tehdejší společnosti funkci svébytného informačního média, lze nesporně vnímat jako důležitý vizuální pramen pro studium novověké hmotné i duchovní kultury.

Úvod

V jednom ze svých pronikavých esejů o vizuální kultuře a psychologii vnímání označil anglický historik umění Ernst H. Gombrich jako hlavní cíl budoucích výzkumů v této oblasti „nutnost objasňovat možnosti obrazu v komunikaci, ptát se, co může či nemůže obraz učinit lépe než mluvené nebo psané slovo.“ Předkládanou učební pomůcku spojují s touto výzvou dva skromné momenty. Prvním je přesvědčení o nutnosti přistupovat k uměleckým dílům jako k více vrstevnatým médiím, která jsou nositeli dobových idejí a do nichž byla fixována témata, jež hrála v životech jejich současníků důležitou a podstatnou roli. Druhým blízkým hlediskem je snaha představit - i když v pochopitelně omezeném výběru - bohatou škálu idejí a témat, které našly uplatnění při výzdobě fasád staveb či jejich kultivovaného přírodního prostředí raně novověkých historických staveb z českého a moravského teritoria. Přestože se jedná primárně o památky hmotné kultury, lze je vnímat také jako specifický pramen k výzkumům novověkých mentalit. Podobně jako v kterémkoli jiném náročnějším uměleckém díle se v nich totiž prolíná několik významových a symbolických rovin, které odkazují k myšlenkovému světu jejich zadavatele, k literární erudici tvůrce jejich výzdobného programu, k technické zručnosti jejich prováděcího zedníka/sgrafitáře, malíře či sochaře a štukatéra a - last but not least - také k očekávání dobového diváka a k jeho schopnostem poselství zakódovaná do spleti barev a linií náležitě přečíst. Při vnímání uměleckého díla jako historického pramene navíc nikdy nelze ztratit ze zřetele, že dílo není pravdivým zrcadlem skutečnosti, reálné ani imaginární. Ale že se do jeho výsledného tvaru vždy promítá řada rysů odvislých od právě panujících konvencí (výtvarných i společenských).
Období novověku - jemuž je naše pomůcka věnována především - je tradičně vnímáno nejen jako klíčová epocha ve vývoji moderní evropské civilizace, ale také jako věk symbolů. Je tomu tak plným právem, neboť komunikace skrze obrazy se v průběhu 16.-20. století stala nejen rovnocennou partnerkou psanému slovu, ale díky moderním – nejprve zejména tiskařským (knihtisku a v jeho rámci masově produkované grafice), později pak elektronickým - technologiím, fotografii a telekomunikačnímu přenosu mimořádně explozivní sférou. V oblastech náboženské polemiky, politické propagandy, mocenské reprezentace, reklamy, ale také v dalších oblastech spojených s urbánním životem v posledních staletích a jeho rozvojem, si vizuální komunikace získala důležité postavení. Skrze obrazy byly často vyjadřovány nejen abstraktní a morálně-didaktické představy tmelící svým duchovním obsahem určitá teritoriálně, konfesijně, profesně, sociálně, národnostně či jinak vymezená společenství a komunity. Stejně často ale posloužily také k deklaraci individuálních přesvědčení a existenciálních obav. Vzájemná interakce mezi vizualitou a textualitou, dvěma informačními kanály, jimiž se šířily k sociálně rozrůzněným vrstvám společnosti novověké Evropy poznání a propaganda, byla především v epochách renesance a baroka natolik těsná, jako v historii potom snad již nikdy.
Pro dnešního zájemce o kulturní dějiny, který je od rána do večera doslova „bombardován“ obrazy všech forem a parametrů, je důležité uvědomění ještě jedné okolnosti. I v relativně časově vzdálené minulosti totiž nebyla schopnost tehdejších lidí aktivovat skrze vizuální vjemy a výtvarně koncipované zprávy své pocity o nic

menší, než je tomu u našich současníků. Rozdílnosti lze hledat pouze v lexiku a způsobu přenosu tehdejších a současných komunikačních kódů, skrze něž byly zprávy předávány.
Mnohé z náboženských příběhů, antických historií nebo alegorických obrazů, jimiž se městské budovy nebo aristokratické rezidence - jejichž zlomek si v naší příručce představujeme - obracely do raně novověkého veřejného prostoru, nám dnes nejsou přístupné bez znalosti specializovaných příruček a jejich obsahy nám snad i poté mohou mnohdy připadat podivínské. Kdybychom se ale po vzoru Matěje Broučka, neheroického hrdiny jednoho z románů Svatopluka Čecha, vypravili na epochální cestu proti proudu času a ocitli se v 16. či 17. století nebo na sklonku 19. věku v některém z českých a moravských měst, pravděpodobně bychom se nesmírně podivili, jak pestré byly jejich ulice a zákoutí a jak úspěšně dokázala malovaná či tesaná rétorika působit na jejich početnou populaci.

Část I Malováno na fasády

1. Starořecká mytologie

1.01
Paridův soud, Praha – Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.

Chiaroscurová malba na dvorním průčelí paláce zachycuje sedícího pastýře Parida v doprovodu posla olympských bohů - Merkura. Merkur, vybavený svými atributy - okřídleným kloboukem a zvláštně tvarovanou holí (tzv. caduceem) - přivádí před sličného mladíka trojici vnadných bohyň - Héru, Afroditu a Pallas Athénu, aby Paris, syn trójského krále Priama, rozsoudil jejich spor o to, která z nich je nejkrásnější. Nakonec přiřkl výhru, jíž bylo zlaté jablko bohyně sváru Eridy, Afroditě, která mu za to přislíbila lásku nejkrásnější ženy tehdejšího světa - Heleny, manželky krále Meneláa.

1.02.

Únos Heleny, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba jižní fasády druhého nádvoří, po 1583.

Dramaticky živý bojový výjev odehrávající se na mořském pobřeží představuje Paridův únos půvabné Heleny, dcery spartské královny Lédy a nejvyššího boha Dia, která se stala manželkou krále Meneláa, do Tróji. Únos se stal hlavní příčinou rozpoutání trójské války, završené zničením legendárního města v Malé Asii.

1.03.

Aeneas vynáší svého otce Anchísa z hořící Tróje, Slavonice, Horní náměstí, dům čp. 520, 1585.

Plochu domovního štítu pokrývá několik epizodických výjevů z antické historie Trójské války. Při útěku z hořícího a rozchváceného města Tróje Aeneas vyvedl z nebezpečí svého syna Askania a na zádech vynesl starého otce Anchísa, ale ve chvatném úprku se mu v temnotě ztratila jeho žena. (Vergilius, *Aeneis* II, 671-729).

1.04.
Ikarův pád do moře, Slavonice, Horní náměstí, dům čp. 520, 1585.

Syžet výjevu je odvozen z jednoho z nejvlivnějších děl antického písemnictví - Ovidiových *Metamorfóz* (VIII, 183-235). Ikaros byl se svým otcem, athénským řemeslníkem Daidalem, uvězněn na ostrově Kréta. Daidalos, který každému z nich vyrobil pro společný útěk pár křídel z per zalepených voskem, synovi radil, aby letěl středem oblohy a nevzlétal příliš blízko slunci. Ikaros na jeho radu však nedá, vosk perutí připevněných k ramenům se mu slunečním žárem roztaví, křídla se rozpadnou a on se před zraky Daidala zřítí do moře, kde utone. Příběh byl v renesanci i později velmi oblíben jako exemplum o ctnosti umírněné životní cesty a nebezpečí zacházení do krajností.

1.05.
Venuše s amorem a Jupiter, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

Sgrafitový pás pod okny prvního patra domu zachycuje sedmero planet, spojených se symbolickým číslem sedm (odpovídající počtu dní v týdnu) a v epoše raného novověku s oblibou personifikovaných vybranými antickými božstvy. Zvyklost svěřovat své obydlí do ochrany putujících nebeských těles, jež - dle dobových představ - dovedla výrazně ovlivňovat lidské životy a osudy, byla zejména severským, v Záalpí praktikovaným zvykem. Četné předlohy pro něj poskytovala renesanční německá a nizozemská grafika.
Výjev zachycuje na kolečkovém trůnu sedící Venuši, římskou bohyni lásky a plodnosti, která za pruh látky přidržuje svého synka Amora (Kupida), vyzbrojeného tradičními atributy: toulcem šípů a lukem. Mužské božstvo představuje svrchovaného vládce olympských bohů a všech smrtelníků - Jupitera (řec. Jova), držícího na dlani ruky svazek plamenů (blesků). Spodní část pole zaplňují žánrové scény koupání a milostného dostaveníčka.

1.06.
Mars, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

Na voze taženém dvěma vlky brázdí nebesa bůh války Mars, s přilbou, štítem a taseným mečem v ruce. Výjevy spodního pásu zobrazují útrapy (dvojice prchající z vypleněného hořícího města, válečný souboj), které lidem Marsovo panování přináší. Na kole Marsova vozu se objevuje motiv štíra odkazující ke znamením zodiaku.

1.07.
Luna, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

Nad žánrovou scénou pradleny, rybáře a lopatkového mlýna jede na noční obloze ve voze taženém dvojspřežím mořských koní bohyně měsíce. Jeho srpek drží Luna (řec. Selené) jako svůj atribut v ruce. V helénistické době byla Héliova sestra ztotožňována s Dianou.

1.08.
Sol, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

Na obloze ujíždí koňmi tažený vůz, na němž majestátně sedí sluneční bůh Hélios (lat. Sol) s korunou na hlavě a slunečním mávátkem v ruce. Spodní žánrová scéna představuje kratochvilné míčové klání dvou mužů v otevřené krajině. Motiv kašny a naznačené sloupové loubí snad odkazují na to, že sluneční žár je nejlépe přečkat ve stínu nebo u vodní fontány, jež poskytuje potřebné osvěžení.

1.09.
Saturn a Merkur, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

V oblacích jede na voze taženém draky Saturnus (Kronos) polykající své potomky, aby jej dle věštby nemohl žádný z nich zbavit vlády nad světem (učinil tak nakonec Zeus zachráněný lstí své matky). V ruce drží Saturn kosu, jež ho označuje jako starobylého římského boha zemědělství, vládnoucího na zemi ve zlatém věku. K této roli se vztahují i žánrové hospodářské scény ve spodním plánu. Na voze taženém kohouty jej následuje Merkur (Hermés), posel bohů, který v raném novověku patřil mezi často ztvárňované Olympany. Na hlavě má posazenou okřídlenou helmici a v ruce drží svůj tradiční atribut - kouzelnickou hůlku přivozující spánek ovinutou dvěma hádky. V alegoriích Merkur často ztělesňoval učitelské vlastnosti: intelekt a výmluvnost a odrážel tak důležitou úlohu jakou gramotnosti, resp. všeobecné vzdělanosti přisuzovala renesance. Žánrový výjev školitele a jeho žáčka situovaný do interiéru s perspektivně koncipovanou dlažbou snad aluduje na tradovanou Merkurovu roli učitele Kupida.

1.10.

Zápas Herkula s obrem Antaiem, Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Sgrafitový výjev na plášti severovýchodního zámeckého bastionu se vztahuje k epizodě, kdy byl Herkules (řec. Hérakles) při návratu ze zahrady Hesperidek přinucen k zápasu s obrem, jehož nepřemožitelnost byla založena na doteku se zemí, z níž čerpal sílu. Herkules proto musel Antaia přemoci tak, že jej objal pažemi, zvedl do vzduchu a pozvolna slábnoucího soka zardousil. Zdánlivá statičnost výjevu je překonána náznakem vrtulovitě stáčeného Antaiova těla, snažícího se vymanit z pevného Heraklova sevření.

1.11.

Herkules zabíjí kyjem netvora (hydru), Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Antický rek Herkules a epizody z jeho hrdinské historie patřily v raném novověku vůbec k nejoblíbenějším námětům čerpaným ze starověké mytologie. Herkulových pověstných dvanáct úkolů, v nichž svou silou a odvahou triumfoval nad pozemskými i podsvětními stvůrami, zosobňovalo alegorický boj dobra a zla. Herkulovská tématika se proto uplatňovala jak ve výzdobě veřejných budov (na př. radnice v Mladé Boleslavi a ve Vysokém Mýtě), tak i na průčelích soukromých domů.

1.12.

Malovaná nika s iluzivní sochou Vulkána, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Vulkán (řec. Héfaistos) zaujímá v řecko-římské mytologii úlohu boha ohně a kováře, který ukoval zbraně pro řecké hrdiny Aenea a Achillea. Na českokrumlovské malbě Vulkán (oproti grafické předloze se slabinami zakrytými dekorativním květem) překvapivě není charakterizován svými nejobvyklejšími atributy, mezi něž patří kovadlina, kladivo a výheň či po zemi poházená zbroj. Svalnatý Vulkánův trup zde zato nápadně kontrastuje s lehce neobratným postojem s mírně nadzvednutým chodidlem levé nohy, což zřejmě poukazuje na jeho legendární postižení - kulhavost. Příčinou jeho zchromnutí byl pád z Olympu, z něhož jej shodil vzteklý Jupiter.

1.13.

Satyr, Praha - Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, 3. čtvrtina 16. století.

Fragment blíže neurčené scény z nádvorní strany paláce představuje sedícího satyra - bytost s lidskou postavou, ale srstí porostlýma nohama, koňskýma ušima a na čele rašícími růžky - zasaženého do ramene šípem. V řecké mytologii byli satyrové Dionýsovi průvodci a platili za prostopášné a rozpustilé bytosti.

2. Římské dějiny a válečné scény

2.01.

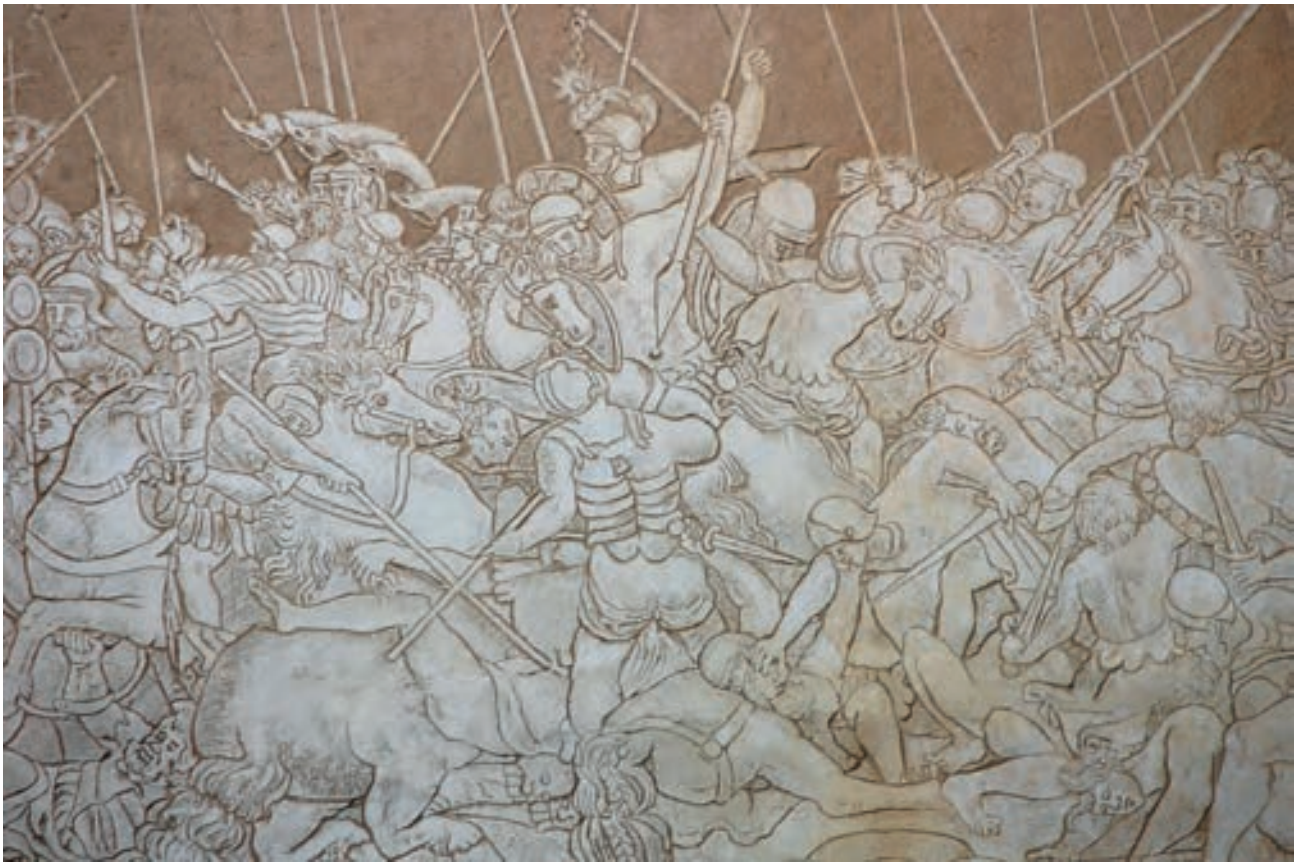
Bitva u Milvijského mostu, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Dramatický válečný výjev zachycuje historicky podloženou událost z roku 312 n. l., kdy se v bitvě u Milvijského mostu nedaleko Říma vítězně střetlo vojsko prvního křesťanského císaře Konstantina I. Velikého s armádou římského uzurpátora Maxentia. Na utonutí poraženého Maxentia v Tibeře patrně odkazuje scéna v popředí výjevu, kde jezdec s vladařskou korunou na hlavě mizí i se svým koněm v říčních vlnách.

2.02.

Bitva u Milvijského mostu, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Pravá polovina výjevu zachycuje lítou bitevní vřavu, v níž se v jednom chumlu mísí jezdci a pěší bojovníci v antikizující zbroji s mrtvolami zabitých válečníků a jejich koní. Těsnou předlohou litomyšlského sgrafitového obrazu, jehož námět a obecnou inspiraci - fresku Raffaelovy školy ve vatikánských Stanzích - správně identifikoval již v roce 1907 slavný česko-rakouský historik umění Max Dvořák, byla, jak nedávno doložil Pavel Waisser, zřejmě některá z grafik nizozemských umělců, kteří pobývali v Římě kolem poloviny 16. století a kopírovali zde fresky soudobých italských mistrů.



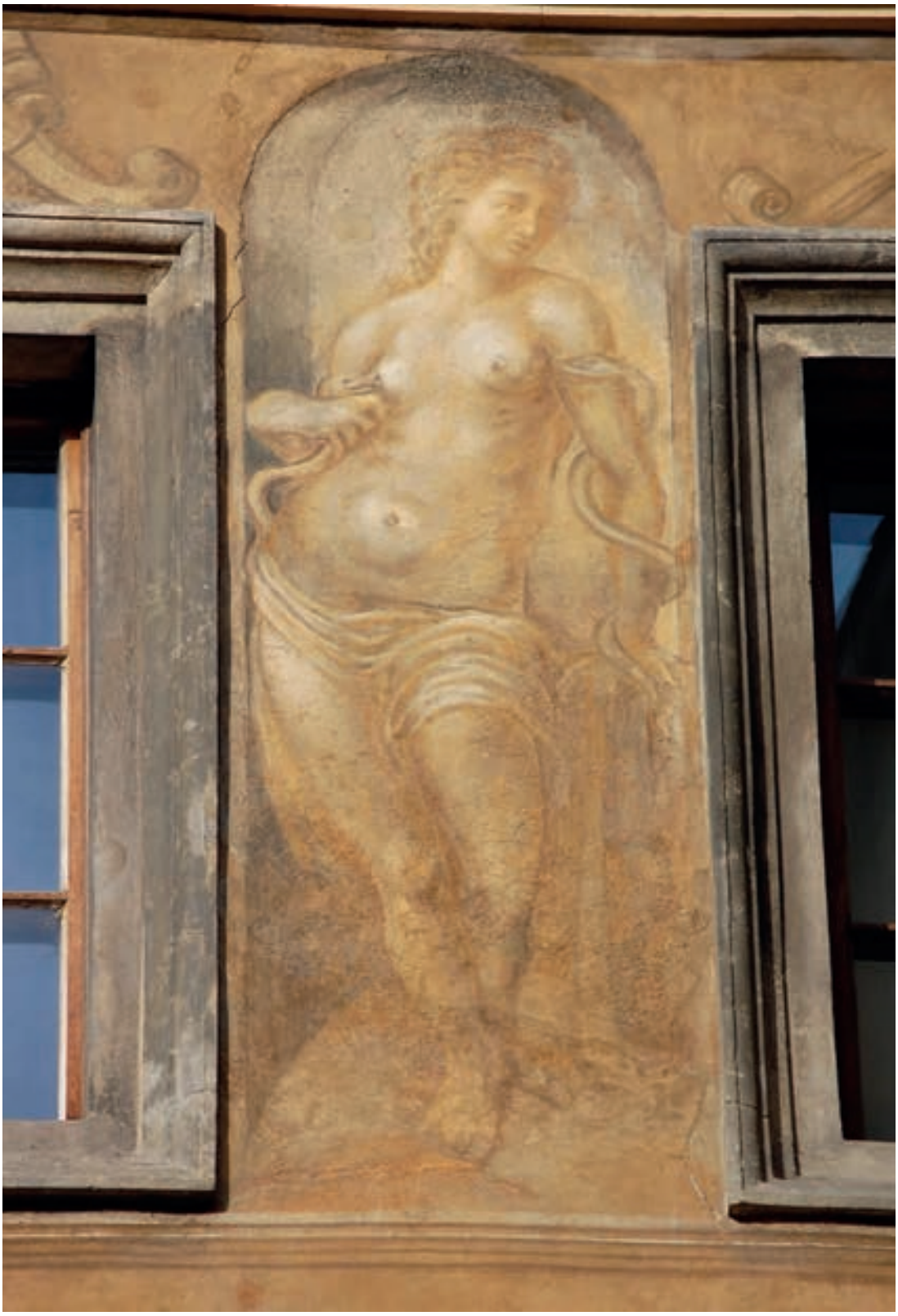
2.03.

Gaius Scaevola si upaluje ruku před Porsennou, Praha - Staré Město, dům U Minuty, Staroměstské náměstí čp. 3, konec 16. století.

Příběh z římsko-etruských válek, zaznamenaný ve spisech antických historiků Livia, Plutarcha i Valeria Maxima, byl od středověku až do konce baroka populárním exemplem hrdinské neohroženosti a schopnosti trpělivě snášet tělesná muka na jedné a velkomyslnosti na druhé straně. Vznešený římský mladík Gaius Mucius se při obležení Věčného města rozhodl zabít nepřátelského krále Porsennu. Zmýlen bohatým oděvem však v táboře nepřátel namísto něj usmrtil pokladníka a byl dopaden. Při výhrůžce mučení ohněm se vysmál nepřátelům tím, že si sám upálil pravou ruku (získal tím přezdívku Scaevola - Levoručka). Etrusky svým činem ohromil natolik, že mu udělili milost a svolili k jednání s Římany.

2.04.
Kleopatra, **Praha – Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.**

Epizody ze života půvabné a marnotratné egyptské královny Kleopatry, žijící v 1. stol. př. n. l., a jejího setkání s římskými státníky a vojevůdci Markem Antoniem a Octavianem (Augustem), patřily k oblíbeným syžetům renesančního a barokního malířství. Chiaroscurový výjev v Ungeltu ale z těchto populárních námětů netěží, zato zachycuje legendární způsob Kleopatřiny smrti - uštknutí hadím jedem, který vychází z podání Plútarcha. Postava Kleopatry je na fasádě domu zařazena do trojdílné série ženských hrdinek v roli exempla ženské hrdosti (po porážce svého vojska zvolila raději smrt než život v ponížení).



2.05.

Malovaná nika s výjevem sebevraždy Lukrécie, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Výjev vychází z dějin raného Říma, z příběhu zaznamenaného historikem Liviem. Počestná šlechtična Lukrécie byla přes svůj odpor násilně zneuctěna synem krále Tarquinia Superba, jenž jí vyhrožoval, že když mu nebude po vůli, zabije ji a nastraží vše tak, aby se věřilo, že byla přistižena při nevěře s otrokem. Lukrécie se mu poté sice odevzdala, ale poté, co vše svěřila svému otci i manželovi, sama se probodla dýkou. Při povstání vedeném Brutem byla násilníkova rodina vyhnána z Říma.

2.06.

Domovní atika s bojovými scénami, Prachatice, Heydlův dům, Kostelní náměstí čp. 29, 1545.

Jednopatrový dům, který tradice spojovala s místní literátskou školou, patřil v 16. století prachatické rodině Heydlů. Fasádu zdobí sgrafitová dekorace tvořená souvislým rostlinným ornamentem a portrétními medailony (cimbuří). V pásu pročleněném půdními okny jsou bojové scény (muž chystající se kyjem bít ležícího protivníka, souboj jezdce s pěším ozbrojencem s vidlemi).

2.07.
Pěší ozbrojenci a jezdci, Tábor, Stárkův dům, Pražská ulice čp. 157, 1570.

Sgrafitová výzdoba měšťanského domu pochází zřejmě z doby, kdy byl jeho majitelem erbovní měšťan Václav Hrošek z Trkova. Sgrafita se na plošně rozlehlé uliční fasádě drobí do tematicky poněkud nesourodého celku sestávajícího z antikizujících válečných scén (mytologií?) s jezdci i pěšími bojovníky, cyklu kruhových mužských podobizen a bohatě ornamentalizovaných rámování oken a portálu. Palma s typicky hrubě zvrásněnou kůrou kmene, již vidíme na představeném detailu sgrafitové výzdoby domu, nám tematicky blíže neurčenou scénu alespoň místně situuje do oblasti Středomoří nebo Orientu.
Výzdobu nechal vlastním nákladem obnovit v roce 1901 Vojtěch Stárek, jenž fasádu nechal navíc přizdobit dnes zašlým nápisem: „*Ruka mne praotců zdobila, - mráz, oheň, voda mi škodila, - nyní pak vnuků vděčností – nabývám staré tvářnosti, - račiž mi Pán Bůh dáti dlouhého trvání - i všem pod mým krovem dnů šťastných dočkání*.“

2.08.
Souboj ozbrojenců, Tábor, Stárkův dům, Pražská ulice čp. 157, 1570.

Střet dvojice mužských válečníků oděných do krátkých rozevlátých suknic a ozbrojených štíty, kopím a kyjem.

2.09.

Obléhání města husitským vojskem, Tábor, Žižkovo náměstí čp. 16, kolem 1530.

Opevněnou osadu, nazvanou Tábor, založili husité v roce 1420 na ostrohu nad řekou Lužnicí a po celou dobu husitské historie byla ideologickým centrem hnutí. Na jednom z měšťanských domů hlavního táborského náměstí byl v první polovině 20. století objeven malovaný vlys s výjevy, které s více než stoletým odstupem zachytily vybrané momenty ze života husitských válečníků (husitské válečné a nákladní vozy tažené koňmi, palné a obléhací zbraně, skupiny bojovníků s výzbrojí). Na autenticitě malbám bohužel ubrala nepovedené restaurování z roku 1950; dnes jsou na průčelí domu patrné jen jejich fragmenty. Jedna ze zachovaných scén představuje obléhání středověkého města s hradbami a branami, které ztéká dvojice útočníků, stojících na žebřících, a brání je jediný kopiník.

O obecném vztahu husitů k výtvarnému umění zanechal pozoruhodnou zmínku Eneáš Silvio Piccolomini (budoucí papež Pius II.), když ve svém latinsky sepsaném spise *Historie česká* z roku 1458 zpravuje, že „*Táborští, kteří si jinak ošklivi obrazy, namalovali nad městskou bránu pouze obraz Žižky a jakéhosi anděla, držícího v ruce kalich, a k Žižkově uctění slouží každoročně mši.*“

2.10.
Vozka s nákladními koňmi a obléhací prak, Tábor, Žižkovo náměstí čp. 16, kolem 1530.

Vedle cepů, charakteristických pro husitské pěší válečníky, používaly husitské válečné voje také těžší a účinnější zbraně, jako byly např. obléhací praky s dřevěnou konstrukcí.

2.11.
Husitští válečnící u bojového vozu, Tábor, Žižkovo náměstí čp. 16, kolem 1530.

Výjev zachycuje frontálně pojatou skupinu husitských bojovníků seskupených u vozu kolem černé korouhve (původně s viditelným Žižkovým znamením červeného raka). Válečník vpravo nemá na hlavě helmici, ale kuklu. Bojovník v pozadí drží velký obdélný štít zv. pavéza. Za houfnicí stojí bojovník střílející kuší na obléhané město.

2.12.

Jezdecká bitva křesťanů s Turky, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Dynamicky pojednaný válečný střet se odehrává na pláni před branami opevněného města, jež bylo díky několika proslulým stavbám, na př. antickému Koloseu, pro dobového diváka snadno ztotožnitelné s metropolí veškerého křesťanstva - Římem. Význam zobrazeného výjevu není zřejmě fiktivně reportážní nebo iluzivně dokumentární jako u znázornění Konstantinova vítězství u Milvijského mostu v druhé polovině sgrafitového pásu fasády, ale vyjadřuje aktuálně politickou symboliku - varování před nebezpečím osmanských nájezdů z východu na středoevropské impérium Habsburků. Stavebník zámku Vratislav z Pernštejna se po boku císaře Maxmiliána, s nímž od mladých let udržoval přátelství, osobně v roce 1566 účastnil válečného tažení proti Turkům. Při volbě tureckého námětu pro stěžejní část fasády nemusela ale rozhodovat jen osobní vzpomínka pernštejnského magnáta. Turecké invaze totiž nepolevovaly ani za vlády císaře Rudolfa II., kdy sgrafitová výzdoba litomyšlského zámku vznikla.

2.13.

Jezdecká bitva křesťanů s Turky, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Na okrouhlý poschoďový amfiteátr, proslulou antickou památku - arénu Kolosea, obsazenou obránci města, míří velké polní dělo, v té době nejúčinnější válečná zbraň. V zadním plánu městské veduty je nalevo za Koloseem vidět opevněný okrsek s odstupňovanou válcovou hmotou završenou obloučkovou atikou (snad se jedná o schematickou podobu papežské pevnosti nazývané Andělský hrad), napravo poutají pozornost plameny a dým stoupající z hořících římských domů a věží.

2.14.
Jezdecká bitva křesťanů s Turky, Litomyšl, sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Další část scény dobývání hlavního města křesťanského světa zachycuje proud kopiníků proudící skrze mohutnou hradební bránu s opevněnými věžemi se zubovitým cimbuřím. Nalevo vystupuje z městské zástavby velká kupolová stavba, snad vatikánský chrám sv. Petra.

2.15.
Dobývání obleženého města, Přerov nad Labem, zámek, po 1561.

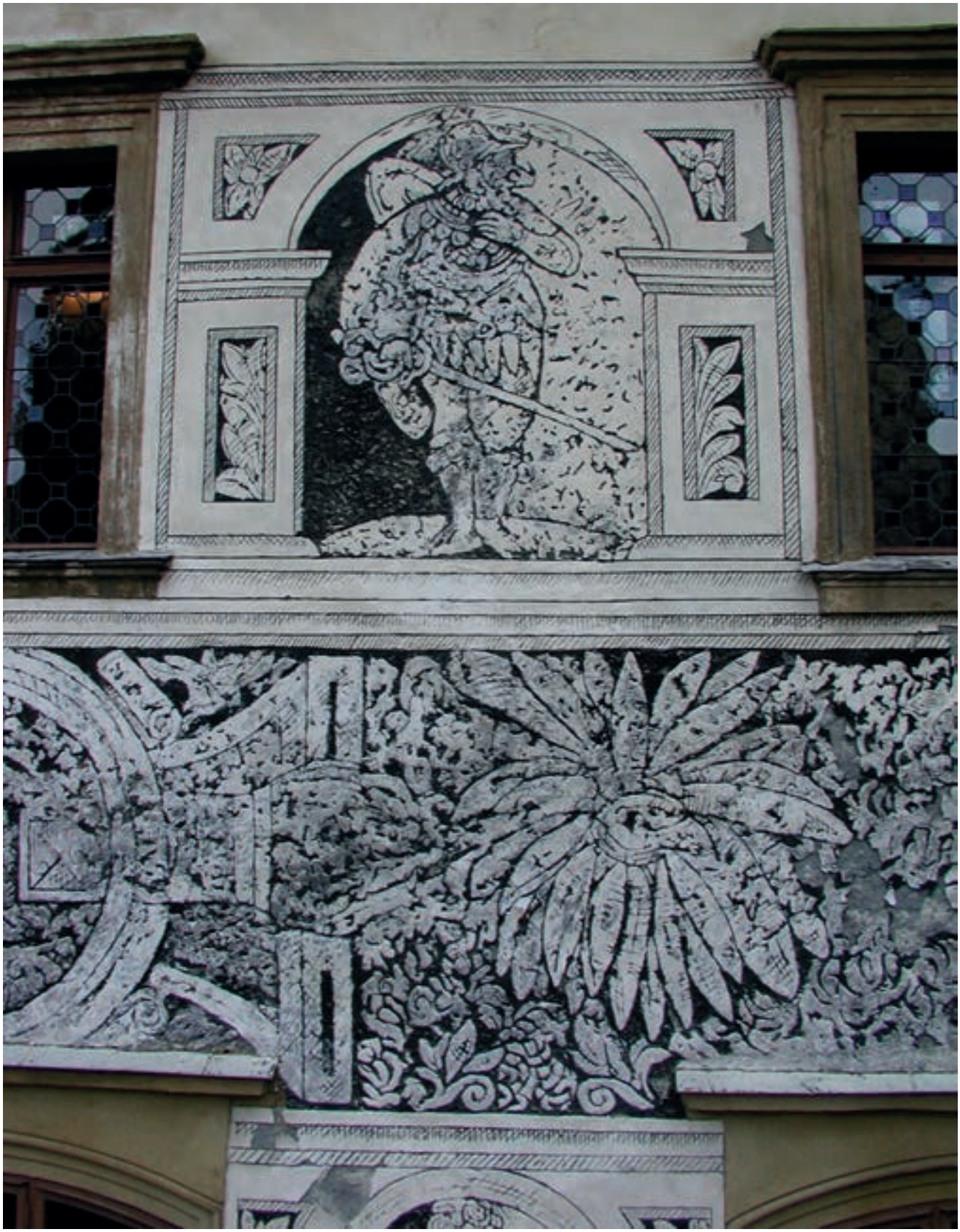
Válečná scéna zachycuje obléhání města. Před městskými hradbami je postaveno vojenské stanové ležení, z něhož několik válečníků (někteří s kopími v rukou) sleduje, jak dobyvatelé dělostřelbou bombardují městskou zástavbu plamennými koulemi.

2.16.
Bitevní scéna, Prachatice, Rumpálův dům, Velké náměstí čp. 41, 2. polovina 16. století.

Původně pozdně gotický objekt získal svůj renesanční sgrafitový plášť v době, kdy patřil měšťanu Šebestiánu Rumpálovi. Největší pás červenohnědě tónovaných sgrafit zachycuje antikizující bitevní scénu, vojenské tématiky se drží i další figurální část výzdoby s pěticí zčásti muzicírujících lancknechtů. Cviklová pole podloubí zaplňují groteskové motivy, bok domu pak žánrové prvky (šašek s korbelem). Sgrafitová výzdoba domu prošla opravou již roku 1863.

2.17.
Postava vojáka s taseným mečem, Frýdlant, zámek - nádvoří, přelom 16. a 17. století.

Při přebudování v jádru středověkého hradu na renesanční zámecké sídlo, na kterém se významně podílel italský stavitel Marco Spazzio di Lancio, povolaný majiteli panství Rederny z nedalekého Zhořelce, byla nově upravená nádvoří zčásti pokryta rostlinnými a figurálními sgrafity.



3. Biblická a světecká tématika

3.01.
Stvoření světa, Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Podle podání I. knihy Mojžíšovy (1, 1-30) stvořil Bůh svět v následných šesti dnech a sedmý den odpočíval. I z fragmentárně dochované scény je zřejmé, že postava Boha Otce s napřaženou rukou se stvořitelským posunkem se vztahuje k pátému dni, kdy byli stvořeni ryby, ptáci a veškeří živočichové. Za zády božské postavy vidíme jelena s parožím, nad její majestátní hlavou pak letící hejno ptactva.

3.02.

Eva trhající plod ze zakázaného stromu poznání, Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Scéna symbolizující prvotní hřích představuje sedícího Adama, jak objímá Evu trhající hadem nabízený plod ze zakázaného stromu. Zajímavé je výtvarně-technické pojednání výjevu, který se charakterem tmavé kresby na bílém podkladě a hustou šrafurou linií přibližuje grafické technice dřevořezu, tedy médiu, které zřejmě posloužilo prováděcímu zedníku/sgrafitáři jako kompoziční předloha.

3.03.
Vyhnání Adama a Evy z Ráje, Jihlava, Znojemská čp. 266, začátek 17. století.

Anděl s plamenným mečem vyhání na příkaz Hospodina Adama a Evu, kteří z návodu hada (ďábla) pojedli ze stromu „poznání dobrého a zlého“ z Edenu (Gn 3, 8-24). Hada potrestal Bůh údělem plazení po zemi, Eva byla pro svou neposlušnost odsouzena k porodním bolestem a k životu v područí Adama a samotný Adam k dobývání obživy ze země v potu tváře až do smrti.

3.04.
Kain zabíjí oslí čelistí Ábela, Praha - Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.

Jedna ze sedmi biblických scén z figurální chiaroscurové výzdoby druhého patra nádvorní fasády paláce. Kain a Ábel byli prvními potomky Adama a Evy (Gn 4, 1-16). Scéna představující zemědělce Kaina, který ze sourozenecké žárlivosti a ze vzpoury proti Bohu napadl a oslí čelistí na poli ubil svého bezbranného mladšího bratra pastýře Ábela, byla považována za první předobraz Kristovy smrti.

3.05.
Noemova archa, Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí 12, kolem 1564.

Podle Písma muže Noema s jeho rodinou zachránil Hospodin před čtyřicetidenní potopou, kterou uvrhl na lidstvo propadlé obžerství a nepravostem, když mu poručil postavit třípatrovou dřevěnou archu a uchýlit se do ní i s se zástupci zvířecí říše *„z čistých zvířat i ze zvířat, která nejsou čistá, z ptactva i ze všeho, co se plazí po zemi, vždy po páru...“*. Ve středověkém výtvarném zpracování byla schrána nezřídka zpodobněna jako plovoucí dům, v renesančním umění dostala častěji podobu námořního korábu. Noe byl před zničující katastrofou Bohem spasen pro svou spravedlivost a bezúhonnost, k podobnému zachránění se v období raného novověku symbolicky upínaly také naděje všech věřících smrtelníků. Téma zachráněného Noema bylo proto oblíbené jako výstižné exemplum dobrého života vedoucího ke spáse.

3.06.
Potopa, Jihlava, Znojemská čp. 266, začátek 17. století.

Malířským provedením mírně naivizující scéna zachycuje čtyřicetidenní potopu, kterou na lidstvo propadlé neřádnému životu, seslal Hospodin. Uzavřená archa v podobě dřevěného korábu pluje na vodách, zatímco stoupající hladina pohlcuje zbytek tvorstva, symbolizovaného topícími se a na skalních výběžcích marně Boha za slitování prosícími muži a ženami, jejichž nahota odkazuje k hříšnému smilstvu.

3.07.

Abraham obětuje Izáka, Třebíč, tzv. Malovaný (Františkovský) dům, Karlovo náměstí čp. 1, konec 16. století.

Výjev představuje starozákonní příběh, v němž přikázal na zkoušku pevnosti víry Hospodin Abrahamovi, jednomu z židovských patriarchů, aby mu obětoval svého syna Izáka jako zápalnou oběť. K obětišti přijel Abraham na koni, Izák nesl otep dříví. Když Abraham syna svázal, položil na oltář a vytáhl nůž, zjevil se mu anděl, který mu zadržel ruku. Místo syna Abrahám poté obětoval berana, který uvízl v houští (Gn 22,1-19). Námět patří mezi nejstarší zobrazované starozákonní scény v křesťanském umění i díky tomu, že byl považovaný za přímý předobraz Ukřižování, tj. obětování Krista Bohem Otcem. V rustikálním fasádovém provedení nezachytil anonymní sgrafitář Izáka nahého a mladistvého věku, ale jako zralého oděného muže klečícího na obětním stolci. Otep dříví leží pod Abrahámovýma nohama, nad ní stojí beran.

3.08.
Zápas Jákoba s andělem, Slavonice, Horní náměstí čp. 538, po 1576.

Námět snového zápolení jednoho z židovských patriarchů Jákoba a tajemné bytosti se dle podání Písma (Gn 32, 22-32) odehrál nedaleko brodu přes řeku Jabok, přítoku Jordánu. S Jákobem *„kdosi zápolil, dokud nevzešla jitřenka“*, aniž by jej přemohl, ale v zápase mu poranil kyčel. Před tím, než se jeho neznámý soupeř vytratil, Jákobovi požehnal a pro jeho chrabrost jej nazval bojovníkem božím - Izraelem. Námět byl alegoricky interpretován jako křesťanský duchovní zápas na zemi, přičemž za Jákobova protivníka byl střídavě považován buď Hospodin, anděl nebo dábel (v pohanském výkladu dokonce říční božstvo požadující odměnu za bezpečné přejití řeky).

3.09.
Jákobův žebřík, Brandýs nad Labem, zámek - jižní nádvorní fasáda, konec 16. století.

Od raně křesťanských dob často zobrazovaná scéna vychází z biblického líčení života židovského patriarchy Jákoba (Gn 28, 10-22). Když chtěl Jákob při putování do Cháranu přenocovat, ulehl pod širým nebem a místo polštáře si hlavu podložil kamenem. Ve spánku měl vidění žebříku sahajícího až do nebes, po kterém sestupovali a vystupovali Boží poslové - andělé. Z oblak k němu promluvil Hospodin, jenž zaslíbil zemi jeho potomstvu, Izraelitům. Po procitnutí Jákob místo označil kamenným sloupem a nazval jej Bét-el, tj. Boží dům. „Scala Jacob“ byl biblickými vykladači pokládán za symbol modlitby či evangelia. Fasádní scéna se přidržuje Písma: v popředí výjevu leží na zemi spící Jákob, v krajiném rámci za jeho zády se v drobnějším měřítku odehrává vize, při níž vrchol žebříku zmizel za hradbou mraků.

3.10.

Josef Egyptský vytahován z cisterny, Prachatice, Velké náměstí čp. 169 (zv. Knížecí dům), okolo 1573.

Epizody z nesmírně oblíbeného starozákonního příběhu o Josefu Egyptském, popsaného v 1. knize Mojžíšově, patřily k standartnímu výzdobnému repertoáru využívanému renesančními malíři jak pro měšťanské domy, tak i pro velmožské paláce.

Starší syn patriarchy Jákoba a jedné z jeho žen Ráchel byl, pro svou schopnost vykládat sny a pro otcovské výsady, nenáviděn svými nevlastními bratry, kteří se rozhodli, že jej zavraždí. Nejdříve Josefa svrhli či spíše po provazech spustili do jámy - zobrazované ve výtvarných převyprávěních příběhu často jako kamenná studnice. Nakonec jej z cisterny opět vytáhli a za částku dvaceti stříbrných prodali do otroctví velbloudí karavaně izmaelských obchodníků směřujících do Egypta (Gn 37). Pro člověka raného novověku nebylo obtížné spouštění Josefa do studny a jeho opětovné vyzdvižení symbolicky vnímat jako předobraz Kristova pohřbu a následného vzkříšení.

3.11.

Josef Egyptský prchá před Putifarovou ženou, Praha - Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, po 1580.

Sgrafitová výzdoba na hlavním uličním i dvorním průčelí renesančního paláce pochází z doby po roce 1580, kdy sídlo zakoupil Jiří Bořita z Martinic. Z výzdoby hlavního průčelí se mezi okny prvního patra zachovaly sgrafitové obrazy ze starozákonních příběhů Josefových.

Poté, co Izmaelité prodali Josefa veliteli faraonovy stráže Putifarovi, který jej jmenoval správcem svého domu, se Josefovi začala dvořit a svádět jej Putifarova žena. Josef ji vytrvale odmítal, ale když se jednoho dne musel před její žádostivostí spasit útěkem z domu, zhrzená Putifarka se mu pomstila a nařkla jej z pokusu o její zneuctění. Na důkaz pak předložila kus jeho oděvu, jenž jí při Josefově úprku zůstal v rukou. Josef byl poté uvězněn (Gn 37, 9-20). Dynamicky pojednaná scéna překvapuje množstvím pozoruhodných detailů vykreslujících prostředí Putifarova domu (nebesa nad ložem, kruhovými terčíky zasklené okno či baňky stojící na parapetu výklenku). Zručnost neznámých sgrafitářů, kteří zde, jak bylo tehdy pravidlem, jistě pracovali podle grafické předlohy, dokládá také iluze prostorové hloubky místnosti vytvořená perspektivně ubíhající hladinou podlahy.

3.12.

Josef Egyptský vykládá sny před egyptským faraonem, Praha – Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, po 1580.

Z vězení byl Josef zachráněn díky bývalému spoluvězni - faraónovu číšníku, jenž jej svému pánu doporučil za vykladače jeho znepokojivých snových vidění. Josef obrazné vize vladaře vyložil jako sedm hojných let následovaný stejným počtem let bídy. Byl faraonem odměněn a ustaven jako správce egyptské země, který její obyvatelstvo ušetřil hladomoru (Gn 40; 41, 1-45). V duchu tzv. typologického paralelismu (výkladu, který objasňuje události Starého zákona na podkladě příběhů Nového zákona) byl tento námět pokládán za předobraz Kristova nasycení zástupů v poušti chlebem a rybami.

3.13.

Mojžíšovi zvědové nesou na tyči obrovitý hrozen, Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Výjev vychází ze starozákonní látky historie a života Mojžíšova. Hospodin Mojžíšovi rozkázal, aby do země kenaanské, považované za blahodárný kraj, vyslal zvědy. Zvědové jménem Jozue a Káleb došli až k údolí Eškolu, kde uřízli ratolest s obrovitým hroznem a na vodorovné tyči položené na ramenou jej, společně s dalším pobraným ovocem, donesli zpět k izraelskému lidu usedlému v poušti Fáran (Nu 13, 1-24). Vinná réva je - v duchu Kristova podobenství o vinném kmeni: *„Já jsem pravý vinný kmen...“* (J 15, 1-17) - pokládána za odvěký christologický symbol. Samotný hrozen pak v křesťanské symbolice odkazuje na eucharistii, motiv Kristovy krve. V regionu Litoměřicka známém rozšířeným vinohradnictvím však mohla mít zobrazená scéna s obřím hroznem i svůj ryze aktuální smysl, jen volně závislý na rovině starozákonního biblického příběhu i novozákonní metaforice. Mohla vyjadřovat záslibnou prosbu za hojnou viniční úrodu.

3.14.

Domovní štít s podobiznami starozákonních proroků, Telč, náměstí Zachariáše z Hradce, dům čp. 61.

Sgrafitová výzdoba průčelí renesančně přestavěného pozdně gotického měšťanského domu vznikla roku 1555 nákladem městského konšela a purkmistra pekaře Michala, jenž dům vlastnil od roku 1532. Příbuzenské vazby k panskému prostředí přivedly do jeho služeb patrně některého z italských sgrafitářů pracujících pro Zachariáše z Hradce na výzdobě telčského zámku, který v ploše stupňovitého obloučkového štítu benátského typu zpodobnil jedenáct poprsí starozákonních proroků.

3.15.

David a Goliáš, Prachatice, Prachatice, Velké náměstí čp. 169 (zv. Knížecí dům), okolo 1573.

Scéna souboje třímetrového filištínského zápasníka Goliáše z Gátu a postavou vzrůstem nevelkého židovského bojovníka Davida patří ke starozákonním exemplům chytrosti a srdnatosti vítězící nad hrubou silou, v obecné rovině pojímaného jako vítězství spravedlnosti nad špatností (1 S 17, 38-51). David si svlékl Saulovu zbroj a vyšel vstříc obru Goliáši, chráněnému šupinatým pancířem a přilbicí, jen s prakem a pěti kaménky v pastýřské brašně. Ještě než se k sobě stačili oba protivníci přiblížit, vymrštil David prakem jeden z oblázků a filištínský válečník se po zásahu do čela sesul mrtev k zemi. David poté obrovi jeho vlastním mečem usekl hlavu. Podání příběhu Davidova souboje s Goliášem na prachatické domovní fasádě sice nepatří k umělecky nejvytříbenějším zpracování látky, ale efektně zachycuje stěžejní moment souboje, kdy David roztáčí smyčku svého praku.

3.16.
David prorocky meditující nad knihou, **Slavonice, Horní náměstí čp. 53, po 1571.**

Biblické podání života izraelského krále Davida v obou knihách Samuelových a v I. knize Královské činí z této osobnosti jednoho z vůbec nejrozporuplnějších aktérů Starého zákona. Podle tradice Písma byl David autorem knihy Žalmů. Představený fasádní výjev Davida zachycuje jako vladaře s korunou na hlavě sedícího v prorockém rozpoložení mysli nad rozevřeným rukopisem. Dalším z Davidových ustálených atributů byla v renesančním a barokním umění strunná harfa (citara či psalterium), na níž hrál Saulovi, aby mu ulevil od „zlého ducha“, kterého na něj uvalil Hospodin.
Výzdoba sgrafitového domovního průčelí zachycuje obrazy příběhů starozákonních proroků a vznikla na základě biblických grafických cyklů rytců Švýcara Tobiase Stimmera a Josta Ammana.

3.17.
Daniel v jámě lvové, Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí 12, kolem 1564.

Do omítky proškrábaný sgrafitový obraz, zachycující krále (označeného panovnickou korunou na hlavě), kterak shlíží z vyhlídky svého paláce do hradního příkopu, kde sedí s dvojicí kočkovitých šelem mírného výrazu statný mladík, ilustruje scénu ze starozákonní historie proroka Daniela (Da 6, 16-28). Za svou oblibu u médského krále Darjaveše zaplatil Daniel intrikou, v jejímž důsledku porušil panovníkovo nařízení a za trest byl předhozen lvům. Král spěchající po několika dnech s obavami ke lví jámě našel Daniela živého. Anděl vyslaný Hospodinem totiž tlamy lvů *„zavřel“*. Příběh byl křesťanskými vykladači Písma pokládán za důkaz síly modlitby, přeneseně pak jako předobraz Kristova triumfu.

3.18.

Samsonova svatba s filištínskou dívkou v Tamnatě, Litomyšl, sgrafitová výzdoba jižní fasády druhého nádvoří, po 1583.

Ve výjevech pěti polí mezi okny prvního patra nádvorního průčelí je zachycena starozákonní historie o Samsonovi, udatném rekovi mimořádné tělesné síly, jehož život byl symbolicky pokládán za předobraz Kristova údělu. Svatební scéna, která nepatří mezi nejčastěji umělecky ztvárňované, představuje Samsona s nevěstou, veleknězem a jejich rodiči při vlastním obřadu. V zadním plánu je zachycen živý mumraj svatebního veselí s hostinou.

3.19.
Samson zápasící se lvem, Prachatice, bývalá literátská škola, Kostelní náměstí čp. 30, 2. polovina 16. století.

3.20.

Samson trhající lva, Praha - Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, 3. čtvrtina 16. století.

Příběhy ze života dobrodruha Samsona, jednoho ze starozákonních soudců (žádný z jeho soudních výroků však není znám), patřily - společně s historií siláka Herkula - v renesančním umění mezi nejpreferovanější látky. Svou nadlidskou sílu Samson prokázal, když jej napadl lev, kterého při zápasu zabil holýma rukama (Sd 14, 5-9). Tento čin byl od středověku interpretován jako předobraz Kristova zápasu s ďáblem. V nádvorním sgrafitu Martinického paláce je scéna zasazena do architektonického arkádového orámování.

3.21.

Samson nesoucí dveře vysazené z brány města Gazy, Praha - Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, 3. čtvrtina 16. století.

Fragment výjevu zachycujícího Samsona nesoucího na rameni obrovská, železnými pláty pobitá vrata symbolizuje události Samsonovy cesty do Gazy, kde navštívil nevěstku. Pelištejci naň čekali v městské bráně s úmyslem ho zabít, ale Samson o půlnoci vytrhl vrata brány i s veřejemi a odnesl je na vrchol hory směrem k Chebrónu (Sd 16, 1-3). Středověcí křesťanští učenci tento příběh obrazně vnímali jako předobraz Kristova nesení kříže. Při rytí obou výjevů ze Samsonovské historie na nádvorní průčelí paláce se sgrafitář, pracující ve službách Ondřeje Teyfla z Kinsdorfu, inspiroval předlohou, jíž byly ilustrace Lutherovy bible, zvané wartburská, vytištěné ve Wittenberku v roce 1534. Německé štočky byly kolem poloviny 16. století použity i v českých tiscích, tzv. bibli Severýnově a Melantrichově.

3.22.
Samson a Dalila, Litomyšl, zámek, sgrafitová výzdoba jižní fasády druhého nádvoří, po 1583.

V knize Soudců (Sd 16, 4-20) je vyprávěn příběh o tom, jak filištínská knížata podplatila krásnou dívku jménem Dalila, do níž se Samson zahleděl, aby z něj vymámila doznání, v čemže spočívá jeho mimořádná síla. Samson dal sice Dalile třikrát falešnou odpověd, ale nakonec se jí prořekl, že zdrojem jeho tělesné chrabrosti jsou od dětství nestříhané vlasy. Když jej proradná filištínská milenka omámila vínem a rek jí usnul s hlavou položenou do klína, ostříhala mu za pomoci holiče vlasy. Své zázračné moci takto zbavený Samson byl po probuzení svými nepřáteli lehce přemožen.

3.23.

Samson boří chrám Filištínských, Litomyšl, zámek, sgrafitová výzdoba jižní fasády druhého nádvoří, po 1583.

Scéna, jež je epickým pokračováním předešlé ukázky, představuje Filištíny již oslepeného Samsona, který byl pro kratochvíli svých trýznitelů doveden na slavnost do velkého domu v Gaze. Požádal, aby byl doveden ke sloupům, jimiž byla stavba podepřena a s prosbou k Hospodinovi o sílu k pomstě sloupy strhl. Pod troskami zříceného domu přitom zahynulo množství jeho nepřátel (Sd 16, 21-31). Dějově vděčná epizoda, vnímaná také jako předobraz novozákonního posmívání se Kristu, byla v renesanci opakovaně ztvárňována všude tam, kde bylo potřeba zdůraznit ideu spravedlnosti a pomstěné křivdy. Samson je na výjevu zachycen s již dorůstajícími vlasy.

3.24.
Návrat Tobiáše, Slavonice, Fárův dům, Horní náměstí čp. 518, 1548.

Na centrálně posazeném arkýři, jehož kamenné ostění nese znak jirchářského cechu a dataci 1547, je v podokenním poli vyobrazena epizoda z příběhů Tobiášových (Tób 11, 1-19). Scéna představuje mladíka Tobiáše, který po návratu z cesty do Médie navrátil svému otci Tóbitovi světlo zraku, když mu oči pomazal rybí žlučí, jak mu poradil jeho průvodce Refáel (Rafaela). Vděčný Tóbit se chtěl s Refáelem rozdělit o majetek, když ten mu vyjevil, že je archanděl vyslaný Hospodinem a vrátil se na nebesa. Na sgrafitovém fasádním obraze je celý děj zhuštěn do momentu, kdy Tobiáš stojící pře svými rodiči - již uzdraveným otcem Tóbitem a matkou Chanou - ukazuje posunkem ruky na okřídleného Refáela.

3.25.

Judit s hlavou Holofernovou, **Cimon a Pero, Praha – Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.**

Oba sousedící výjevy představují dva články z celkem trojdílného cyklu ženských hrdinek: židovky Júdit, římanky Cimon a egypťanky Kleopatry, vymalovaného mezi okny druhého patra nádvorního průčelí paláce. Židovská vlastenka Júdit, doprovázená komornou, drží v ruce uťatou hlavu Holoferna, velitele asyrského vojska, jež oblehlo její město Betúlii. Druhá scéna zobrazuje antický příběh o athénském starci Cimonovi, kterého vlastní dcera Pero kojila ve vězení mateřským mlékem, aby nezhynul hlady (motiv zv. Caritas romana), a vyjadřuje tak symboliku milosrdné lásky.

3.26.

Malovaná nika s iluzivní sochou Judity, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Symbolické poselství starozákonního apokryfního příběhu o bohaté vdově Júdit, jež se lstivě vloudila do přízně Asyřana Holoferna, aby mu pak ve spánku usekla hlavu a ve vaku služebné ji pronesla asyrským ležením až do svého obleženého města, bylo od středověku spojováno s vítězstvím ctnosti nad neřestí a s alegorií Pokory. V renesančním umění se však látka objevuje také k vyjádření neštěstí, jehož se mužům dostává v léčkách od intrikánských žen.

3.27.
Klanění tří králů (mudrců), Přerov nad Labem, zámek, po 1561.

Zmínku o cestě králů (mágů) do Betléma k narozenému Kristu obsahuje z kanonických evangelií pouze vyprávění Matoušovo (2,1-12). Umělci při znázorňování Klanění však čerpali i z církví oficiálně neuznaných textů, na př. tzv. Protoevangelia Pseudo-Matoušova, nebo další legendární literatury. Cestu z Jeruzaléma mudrcům ukazovala hvězda (bývá zobrazována v podobě vlasaté komety), jež se zastavila nad místem, kde Panna Marie s Ježíškem přebývali. Pojmenování mágů, přinášejících Kristu darem symboly důstojnosti a božství: zlato a kadidlo a myrhu, používanou při balzamování mrtvých jako odkaz na budoucí Ježíšovu smrt, jmény Kašpar, Baltazar a Melichara vzniklo později, až kolem roku 500. Zobrazení Baltazara jako černocha se objevuje až v pozdním středověku. Scéna na vnější zámecké fasádě je situována do interiéru otevřeného pilířovými arkádami. Zvlněný kopečkovitý terén pod nohama mudrců znamená patrně symbolické vyjádření cesty, kterou museli za Spasitelem urazit a jejíž různě udávaná časová délka kolísá od sedmi dnů až po dvě léta (tomu by odpovídal vzrůst Ježíška stojícího v klíně Panny Marie).

3.28.

Setkání Krista se samařskou ženou u Jákobovy studny, Staré Hrady, zámek - jižní trakt předzámčí, 70. léta 16. století.

Na renesanční zámek nechal středověké sídlo ve druhé polovině 16. století přebudovat císařský komorník Jiří Pruskovský z Pruskova. Uliční průčelí jednopatrové budovy předzámčí s hlavním vstupním portálem bylo přitom pokryto sgrafitovými obrazy s novozákonními náměty a obecnými alegoriemi. Je tu zachycena také od raně křesťanských dob oblíbená epizoda setkání Krista se samařskou ženou, čerpající vodu z Jákobovy studny (J 4, 1-38). Při cestě do Galileje Kristus poprosil Samaritánku o vodu a sdělil jí, že je přicházejícím Mesiášem. Kristova slova o *„živé vodě“*, jež při jeho rozhovoru se samařskou ženou zazněla, byla některými pozdějšími vykladači Písma vztažena na křtící vodu.

3.29.
Poslední večeře Krista s apoštoly, Prachatice, Velké náměstí, dům čp. 31, 1563.

Sgrafitový obraz jednoho z nejzávažnějších námětů křesťanské ikonografie - Večeře Páně je dominantním prvkem průčelí domu stojícího v úzké boční uličce při kostele sv. Jakuba.

3.30.
Večeře Páně, Jihlava, Znojemská čp. 266, začátek 17. století.

Výjev zachycující poslední večeři Ježíše s učedníky se opírá o podání evangelií (Mt 26, 17-29; Mk 14, 12-25; L 22, 7-23; J 13, 21-30). Malovaná scéna zachycuje psychologicky vypjatý okamžik, kdy Kristus při jídle sděluje dvanácti apoštolům (na fragmentárně dochované malbě je z nich dnes patrných pouze devět), že jeden z nich jej brzy zradí.

3.31.

Ukřižování, Přerov nad Labem, zámek, po 1561.

Spasitelova smrt na kříži představuje ve výtvarném umění snad nejčastěji zobrazované téma křesťanské ikonografie. Jednoduše podaný přerovský výjev vychází z ustáleného středověkého podání, kdy Panna Marie zahalená v dlouhé roucho stojí pod křížem po Kristově pravici, sv. Jan Evangelista nalevo. Výjev je vizuálním vyjádřením pasáže z Janova evangelia (J 19, 26-27), v níž ještě živý Ježíš spatřil pod křížem svou zarmoucenou matku a slovně ji svěřil do ochrany svého oblíbeného učedníka - apoštola Jana. Iniciály na tabulce nad Kristovou hlavou odkazují k označení Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Ježíš Nazaretský, král židovský), jež nechal na na kříž připevnit Pilát Pontský. Sgrafitový obraz Ukřižování je po stranách lemován dvojicí naznačených stromových kmenů; snad jen nedopatřením - díky stísněné ploše meziokenního pole - působí vršky kmenů jako by podpíraly příčný trám Kristova kříže.

3.32.
Ukřižování, Sušice, Rozacínovský dům, Náměstí Svobody čp. 48, kolem 1600.

V jádru pozdně gotický objekt byl renesančně přebudován na přelomu 16. a 17. století. V té době dostalo průčelí také bohatě traktovaný vysoký štít a bylo pokryto sgrafitovou výzdobu lehce lidového rázu s převažující rozvilinovou ornamentikou s maskami (faun), výjevem Ukřižování a žánrovým obrázkem jelena.

3.33.

Panna Marie korunovaná anděly, Třebíč, tzv. Malovaný (Františkovský) dům, Karlovo náměstí čp. 1, konec 16. století.

Výstavní měšťanský dům s nárožním arkýřem si na třebíčském náměstí postavil italský kupec František Halligardo, který je ve zdejších písemných pramenech doložen k letům 1590-1612 a tradice spojuje jeho původ s benátskou rodinou obchodující s koloniálním zbožím. Motivika sgrafitově bohatě zdobené fasády spojuje náboženské výjevy (objevují se tu ve sgrafitové výzdobě fasád v českém prostředí nezvyklé mariánské obrazy) s žánrovými figurálními scénami.

3.34.

Sv. Kryštof, Prachatice, dům U Kryštofa, Velké náměstí čp. 36, kolem poloviny 16. století.

Průčelí řadového renesančního měšťanského domu, pocházejícího z druhé poloviny 16. století, zdobí postava sv. Kryštofa, světce, jenž byl pro svou historickou problematičnost, intenzivně vnímanou již v 16. století, nakonec před půlstoletím definitivně vyjmut z církevního kalendáře. Ve středověké sbírce křesťanských historií zvané Zlatá legenda je sv. Kryštof vylíčen jako obrovitý Kananejec sloužící postupně světskému vladaři, ďáblu a na konec Kristu, když přes řeku přenášel slabé a chudé pocestné. Jednou za noci přenášel na ramenou také malého chlapce, pod jehož vzrůstající tíhou tok sotva přebrodil. Dozvěděl se pak, že nesl nejen Krista, ale s ním i veškerou tíži světa. Na prachatické fasádě je sv. Kryštof zpodobněn jako mohutný muž s vousatou tváří, oděný do rozevlátého šatu a podepírající se při chůzi řečištěm o stromový kmen. Jedno z vlivných zpracování námětu představuje mědiryt proslulého německého rytce Albrechta Dürera z roku 1521, ale možných kompozičních předloh prachatického zobrazení je daleko více.

Obliba svatého Kryštofa a jeho četná malířská nebo sochařská rozměrná - a tedy zdáli viditelná -zpodobnění na zevnějšku staveb byla dána, jak připomíná James Hall, vírou poutníků, jejichž byl svatým ochráncem, že *„kdokoli pohlédne na svatého Kryštofa, nebude v onen den jistě přemožen žádnou slabostí.“*

3.35.
Sv. Florián, Český Krumlov, Krčínův dům, Na louži čp. 54, po 1580.

Starobylý dům, nazývaný podle svého někdejšího majitele z druhé poloviny 16. století, rožmberského regenta Jakuba Krčína z Jelčan, vyniká náročně malovanou fasádou, na níž se vedle světeckých obrazů objevují také hladké stěny pročleněné malovanými architektonickými články (sloupky a hermy). Vedle postavy svatého jmenovce zadavatele výzdoby - sv. Jakuba, se zde objevuje také sv. Florián, populární ochránce proti ohni, představený jako rytíř lijící ze štoudve vodu na kostel po jeho boku, zachvácený požárem.

3.36.

Sv. Prokop, Český Krumlov, bývalá jezuitská kolej (dnes Hotel Růže), Horní ulice čp. 154, okolo 1588.

Plochu vysazené lunetové římsy uličního průčelí zdobí kruhové medailony s podobiznami válečníků a početnější cyklus maleb zobrazujících české zemské patrony. Vedle sv. Prokopa jsou tu dále zobrazeni sv. Vojtěch, sv. Vít, sv. Václav, sv. Zikmund a dvě ženské světice Ludmila a Alžběta. Fasády na dvou delších stranách vnitřního nádvoří jsou ozdobeny heraldickými znaky Rožmberků a Pernštejnů a emblémem Tovaryšstva Ježíšova: písmeny IHS v plamenném slunci.

3.37.

Sv. Václav na bílém koni, Praha - Staré Město, Štorchův dům, Staroměstské náměstí čp. 552, 1896-1897.

Úzké průčelí řadového domu, vystavěného na konci 19. století pro nakladatele Františka Storcha podle projektu architekta Friedricha Ohmanna, působí neogotickým výrazem a barevnými figurálními freskami Mikuláše Alše. Mezi znaky a protosecesní vegetabilní ornamentikou vyniká jako hlavní motiv postava ústředního národního světce – sv. Václava jedoucího na bílém koni.

4. Alegorie a exempla

4.01.
Štěstěna (Fortuna), Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Ve sgrafitových výjevech umístěných na vnější fasádu severního zámeckého křídla se odráží nejen na odiv stavěná mytologická a biblická erudice stavebníka zámku - Floriána Griespeka (činorodého a závratnou společenskou kariérou se pyšnícího dvorského úředníka), ale také všeobecný humanistický zájem o alegorický výklad světa. Mezi figurálními obrazy vyniká svou výtvarnou grácií postava Fortuny (Štěstěny). Tato vrtkavá bohyně, považovaná za nezkrotnou, personifikovala již ve starém Římě náhodu, tedy dobro i zlo, které provázejí pozemský lidský život. Ve středověku bývala Fortuna zpodobňována jako oděná dáma stojící na otáčejícím se kole, symbolizujícím bezmocnost člověka tváří v tvář vrtkavosti osudu. V renesanci často z týchž důvodů balancuje na kouli nebo na znamení náhody, která vede člověka, v rukou přidržuje napjatou plachtu, do níž se opírá vítr (s obdobně větrem vzedmutou drapérií bývá zobrazována i nahá kráska Psýché ze starověkého příběhu o Erótovi). Jeden z významů, který byl s ikonografií Štěstěny v raně novověké době spojován, se váže k symbolice lásky a milostného citu. V duchu renesančního senzualismu, opěvujícího krásu ženské a mužské nahoty a ve výtvarných dílech akcentujícího jejich erotická vyznění, se v průběhu 16. století záhy stalo zpodobnění Fortuny jako nudity (nahé ženské postavy) konvencí.
Zdejší ztvárnění Fortuny je pozoruhodné hned z několika příčin. Za prvé: obraz nahé ženy, tedy scéna přinejmenším lehce frivolní, je zde - v rámci jedné fasády pospolu s biblickými a dalšími exemply - veřejně prezentována jako významná součást výzdoby českého aristokratického sídla. Za druhé: Štěstěnu, stojící na jakémsi skalnatém ostrohu (snad před vodní hladinou), tu nezvykle spatřujeme zachycenou zezadu. Při vší statuárnosti je však její postava traktována dynamicky (zajímavé je také stínování figury křížovou šrafurou). Mírné prohnutí horní poloviny těla reaguje na sílu, jež musí vynaložit, aby zvládla nápor větru nadouvajícího plachtu, kterou drží v rukou. Co z toho lze vyvodit? Přinejmenším fakt, že autor uvažované grafické předlohy nelahozeveského výjevu Fortuny vládl realistickou znalostí lidského svalstva a způsobu jeho aktivity; byl bedlivým pozorovatelem přírody nebo učeným tvůrcem, nejspíše obojím. Soustředěný zájem o anatomické otázky lidského těla ostatně náleží k nejcharakteristickým prvkům renesanční umělecké obrody při znázornění jevového světa. V tomto duchu je drobný sgrafitový obraz Fortuny stejně hodnotným příznakem renesance jako samotná - odborníky vysoce oceňovaná - pokročilá architektonická podoba nelahozeveské rezidence.

4.02.
Astronomie, Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Stojící dívčí postava drží v rukou nad hlavou drapérií obalenou nebeskou sféru. Věcný atribut glóbu umožňuje dvojí výklad. První vede k zobrazení alegorie Astronomie, jež patřila společně s Gramatikou, Rhetorikou, Dialektikou, Aritmetikou, Geometrií a Musikou do středověkem kodifikovaného cyklu zv. Sedmero svobodných umění. Seskupení této řady respektovaly i renesanční vzdělanecké kruhy. V malířství byly jednotlivé vědy zobrazovány nejčastěji v podobě ženských alegorií s atributy. Objevovaly se tam, kde bylo třeba explicitně upozornit na duchovní nebo vzdělanostní účel stavby; na privátních budovách fungovaly jejich obrazy jako odkaz na věhlas a učenost jejich stavebníka. Druhá nit interpretace vede k alegorickému vyjádření Noci. Dívka v lehkém kontrapostu je k příchozímu divákovi natočena téměř zády, její a náš pohled tedy směřuje stejným směrem. Kontrastní světle-tmavé sgrafita pojednání výjevu zdůrazňuje, že stojí i se svým nákladem - světem zahalena šerem noci a trpělivě vyčkává ranní úsvit.

4.03.

Inteligentia, Praha - Staré Město, dům U Minuty, Staroměstské náměstí čp. 3, po 1603.

Stojící, do splývavého úboru oděná žena, držící v pozdvižené levici jednoduchý astronomický přístroj - astroláb, představuje symbolické vyjádření Inteligence (Rozumu). Společně s dalšími sedmi alegoriemi úctyhodných lidských ctností (Vytrvalost, Poslušnost, Velkomyslnost, Pohotovost, Bdělost, Autorita), zachycenými v arkádách pod lunetovou římsou domu, byla převzata z knihy *Iconologia*, sepsané italským kavalírem Cesarem Ripou. Jádrem tohoto obsažného kompendia pozdně renesančního (a barokního) symbolického lexika byly komentované piktogramy *„ctností a hříchů, lidských žádostí, věd umění, učení, živlů, nebeských těles...krajů a řek a jiných bezpočetných věcí...které si jen možno představit...“* (O. J. Blažíček). V Ripově *Iconologii* byla postava Inteligence vybavena ještě jedním atributem, který ve sgrafitovém obraze chybí, a to hadem, kterého svírala v levici.

4.04.

Paciencia (Zdrženlivost) a Prudencia (Opatrnost), Prachatice, Sitrův dům, Velké náměstí čp. 13, 1604.

V ploše prvního patra domu, jehož průčelí pestře barevnými výjevy vyzdobil prachatický malíř Šebestián Hájek, jsou v podokenním páse znázorněny alegorie Slávy (ženský génius s vladařskými insigniemi) a Vítězství (válečník ve zbroji). Nad nimi v meziokenních polích následují freskové personifikace obligátních ctností: Spravedlnosti, Zdrženlivosti (žena s mírným výrazem a ratolestí s křížem v rukou, u jejíchž nohou se plazí dračí netvor), Opatrnosti (žena v antické zbroji s hádkem ovíjejícím ji jednu paži, zatímco v druhé svírá hůlku se zrcátkem, v němž si bedlivě prohlíží svou tvář) a Statečnosti.

4.05.
Patientia (Trpělivost), Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571, při požáru v roce 1832 téměř zničeno, obnoveno 1843.

Podstřešní římsu radniční budovy zdobila až do roku 1832 původní malovaná řada osmi, latinskými názvy označených, ctností (Trpělivost, Opatrnost, Láska, Spravedlnost, Víra, Naděje, Statečnost a Střídmost). V uvedeném roce poničil požár, který zachvátil většinu domů ve městě, také prejzovou střechu radnice a do náměstí vyklenutá římsa se celá zřítila. Rekonstrukcí maleb byl na obnovené lunetové římse o několik let poté pověřen malíř Faber, který se svými tmavě červenými figurami zřejmě snažil dostát historické barevnosti výjevů.
Alegorie Trpělivosti zachycuje ve shodě s dobovou konvencí sedící ženu s laskavým výrazem a běžícím beránkem. Jindy byla tato vlastnost zobrazována na př. ve figuře sedící na kovadlině, na níž dopadá mnohá těžká rána.

4.06.

Temperantia (Střídmost), Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571, při požáru v roce 1832 téměř zničeno, obnoveno 1843.

Ve svitkovém rámu s obrubou vavřínového listu nalévá psovi do misky ze džbánu vodu sedící žena.

4.07.

Temperantia (Střídmost), Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Výtvarné cykly ctností a neřestí a zachycení jejich symbolického morálního konfliktu patřily v křesťanském umění mezi oblíbené didaktické náměty. Družina základních ctností se nejprve ustálila na počtu sedmi a tvořily ji tři ctnosti teologické (Víra, Naděje a Láska) a čtyři ctnosti zv. kardinální (Spravedlnost, Síla, Moudrost a Umírněnost, označovaná také za Zdrženlivost nebo Střídmost). V renesanci se pak jejich řada libovolně rozšiřovala o další kladné morální alegorie. V Čechách se barvité obrazy ctností objevují v dekoraci exteriérů i interiérů církevních i světských budov až od 16. století. Na př. Petr Vok z Rožmberka jimi nechal v rozmezí let 1569-1596 vyzdobit slavnostní sál na zámku v Bechyni.

V iluzivním malovaném výklenku Nového purkrabství českokrumlovského zámku je Střídmost zachycena jako protáhlá stojící a do volně traktovaného pláště zahalená žena, která přelévá vodu z jedné nádoby do druhé, zatímco u nohou jí leží a z další misky pije pes. Neznámý tvůrce použil jako předlohu grafický list ze souboru zachycující osm ctností od Virgila Solise.

4.08.
Alegorie Chudoby, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Mezi jinotajné obrazy, které se při výzdobě fasád raně novověkých budov objevují jen velmi vzácně, patří alegorie Chudoby. V náboženské oblasti byla spojena s jedním z řeholních slibů a ve středověké hagiografii (zejména františkánské) byla spíše pozitivní konexí. Světská praxe pozdního středověku a renesance ji naopak vnímala spíše jako osudovou překážku na cestě k rozletu ducha a k naplnění vznešených cílů. Ve výtvarném umění bývá obvykle zachycována jako vyzáblá a jen spoře oděná žena. V ilustrovaném vydání *Iconologie* Cesara Ripy z počátku 17. století, mytografického souhrnu starších a již ustálených symbolických představ, je Chudoba zachycena ve figuře, která pozvedá jednu paži s okřídleným zápěstím vzhůru k nebesům, zatímco druhou má řetězem poutanou s velkým balvanem, jenž ji stahuje k zemi. Obdobný alegorický výjev, jaký je vymalován na fasádě českokrumlovského zámku se - jak upozornil Petr Pavelec - objevuje také v dekoraci jihočeského letohrádku Kratochvíle, zbudovaného v osmdesátých letech 16. století pro Viléma z Rožmberka, kde se alegorie Chudoby uplatnila ve štukové i malířské výzdobě.

4.09.
Melancholie (?), Telč, náměstí Zachariáše z Hradce, dům čp. 15, po 1550.

Obraz sedící okřídlené mladistvé postavy, vymalované snad počátkem druhé poloviny 16. století na exponované místo na fasádě telčského měšťanského domu, se vzpírá jednoznačné interpretaci. Kontemplativní póza s hlavou podpíranou rukou, jež je podložena objemnou knihou, evokuje zasmušilou povahu postavy, jež proto bývá označována za alegorii Melancholie (podobný název nese slavná Dürerova rytina z roku 1514). Velká koule či sféra, která postavě leží u nohou a na níž poukazuje její spuštěná pravice, svedla (společně s tím, že je na průčelí domu umístěna hned v sousedství scény Ukřižování) některé vykladače k tomu, že ji považovali za personifikaci Víry.

4.10.
Spravedlnost, Praha – Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.

V chiaroscurové malbě jednoho z meziokenních polí prvního patra nádvorního průčelí měšťanského paláce je idea spravedlnosti pojednána v tradiční personifikaci se stojící spanilou ženou s mečem jako odznakem síly v jedné a vahami v druhé ruce. Výjev je významově možné spojit jak s holdem dobré a spravedlivé vládě císaře Ferdinanda I., s jehož podobiznou obraz Spravedlnosti sousedí a který byl majiteli domu Jakubu Granovskému příznivě nakloněn, tak i - díky faktu, že Ungelt, kde dům stojí, byl od středověku jedním z pražských obchodních center, kde se proclívalo a vážilo zboží cizích kupců - s myšlenkou spravedlivé a nestranné míry a váhy. Druhé z naznačených možností výkladu nahrává i to, že postava Spravedlnosti je vidoucí (při přesném vážení je zrak nezbytný) a oči nemá zacloněné páskou, jak bylo při znázorňování této alegorie zvykem.

4.11.

Spravedlnost s mečem a váhami, Telč, náměstí Zachariáše z Hradce, dům čp. 15, po roce 1550.

Výjev na bočním průčelí patricijského domu předvádí v oválném rámu zřejmě fiktivní soudní scénu. Uprostřed naznačené místnosti dlí obvyklé renesanční ztělesnění ideje spravedlnosti - žena s páskou přes oči, mečem jako odvěkým znakem síly a váhami jako atributem nestrannosti v rukou. Z jedné strany k ní chvátá měšťan či kupec, na druhé strnule vyčkává další postava v oděvu s nabíranými rukávy, která se podpírá holí. K bližšímu osvětlení smyslu malované scény by jistě napomohl dnes chybějící nápis či sentence, které byly nepochybně vepsané na pásku, jež se vlní nad hlavami jejích aktérů. V baroku nahradily u alegorie Spravedlnosti atribut vah fasces, svazek liktorských prutů, které byly římským odznakem autority.

4.12.
Šalamounův soud, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Pole nad okny prvního patra radniční budovy zaplňuje znázornění čtyř dobově oblíbených alegorických zpodobnění spravedlnosti, situovaných po dvou vedle centrálního rožmberského znaku. Svou látku přitom tyto obrazy spravedlnosti čerpají nejen z dávnověkých antických a biblických příběhů, ale také z dobového renesančního symbolického lexika. Celá řada začína výjevem Šalamounova soudu (1 Kr 3, 16-28). Jednoho dne řešil Šalamoun, spravedlivý starozákonní vladař nadaný „Boží moudrostí“, spor dvou nevěstek o novorozeně. Svár jejich výpovědí vyřešil tak, že poručil, aby bylo dítko rozetnuto ve dví a každá z domnělých matek dostala polovinu. Zatímco první z nich s krutým verdiktem souhlasila, druhá se jej ihned snažila odvrátit slovy: *“Dovol, můj pane, dejte to živé novorozeně jí, jen je neusmrcujte!“* Šalamoun z toho usoudil, že tato žena je pravou matkou a následně jí přiřkl živé novorozeně.

4.13.
Zuzana a starci, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Tradice výtvarného zobrazování biblické historie o cudné židovské dívce Zuzaně, kterou při koupeli v zahradě překvapili dva žádostiví starci. Když jim dívka odmítla být po vůli, falešně ji pod přísahou obvinili z cizoložství s mladíkem, začíná již ve 3. století. Dívka byla odsouzena k smrti, ale víru v Hospodina ani tehdy neztratila. Na pokyn Boha ji poté zachránil mládenec Daniel, který poukázal na rozpory ve výpovědích obou starců a Zuzanu od křivého obvinění očistil. Za svou renesanční popularitu nevděčil příběh patrně jen svému etickému poselství, ale také atraktivní možnosti ztvárnit v koupeli nahé krásky realistickou ženskou nahotu. Námět Danielovy odplaty, dominující středověkému podání příběhu, byl v 16. století obvykle odsunut do pozadí. Podobně tvoří na prachatickém výjevu ukamenování obou prolhaných starců jen doplňkovou epizodu v levém horním rohu kompozice.

4.14.

Kambysův rozsudek nad nespravedlivým soudcem, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Hrůzostrašné exemplum Kambýsova soudu bylo původně převzato z Hérodotových historií. V prostředí českých zemí mohlo ale vejít v obecnější známost snad až po roce 1584, kdy byl příběh poprvé otištěn ve Veleslavínově Politii. Historicky se událost, jíž chtěl král Kambýsés pojistit nezkorumpovatelnost svých soudců, odehrála - jak uvádí řecký historik v 5. stol. př. n. l. - když se perský král Dareios odebral ze Sard do Sús a velením nad přímořskými oddíly pověřil jistého muže jménem Otan. Otanův otec Sisamnés byl úplatným královským soudcem. Když Kambýsés tento vážný prohřešek zjistil, dal jej popravit tak, že mu byla zaživa sedřena kůže z těla. Poté z ní byly nařezány řemeny, jimiž bylo potáhnuto soudcovské křeslo. Kambýsés následně jmenoval na místo popraveného Sisamna za soudce jeho vlastního syna a uložil mu, aby navěky pamatoval na to, na jakém křesle při souzení sedí.
Na obrázku, zachycujícím levou polovinu scény, vidíme drastické potrestání úplatného soudce, jemuž za dohledu panovníka a jeho suity katani zaživa odřezávají z těla pruhy kůže.

4.15.
Kambysův rozsudek nad nespravedlivým soudcem, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Druhá polovina výjevu [viz předešlá ilustrace] představuje legendární soudcovský trůn povlečený lidskou koží, na kterém sedí syn potrestaného úplatníka a chystá se uvážlivě a spravedlivě rozhodnout další soudní kauzu. Časová souslednost obou zachycených klíčových scén příběhu je v kompozici odlišena prostředím, v němž se výjevy odehrávají: jednou je to přírodní terén se stromovím, podruhé soudní dvůr naznačený alespoň perspektivně koncipovanou dlažbou.

4.16.
Úplatný svědek, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Výjev, vycházející z látky tzv. Thébského soudu, diváka zavádí do prostorné síně, v jejímž čele sedí na vyvýšeném křesle soudce a po jeho stranách dalších jedenáct členů soudního sboru. Vrchní soudce má přes oči pásku (symbol zaslepenosti a úplatnosti) a v ruce drží soudcovskou hůl, ostatní členové soudu mají zrak nezakrytý, ale místo rukou mají jen pahýly. Před soudem stojí v popředí nerovná dvojice: vyšňořený bohatec ukazující na svůj plný měšec (obžalovaný?) a nuzně oděný chuďas, jehož jediným majetkem je nůž u pasu (žalobce nebo svědek?). Výjev pranýřuje obecný (i v renesanci rozšířeně praktikovaný) právní zlořád, kdy soudce více hleděl k přímluvám a věcným darům, nežli dbal o právo samotné.

4.17.

Úplatný obhájce, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Dva figurální výjevy, situované mezi okna v přízemí radnice, předvádí mravoličné obrazy s náměty „Úplatného obhájce“ a „Úplatného soudce“. Jejich kompozice je volně odvozena z tzv. *Tance smrti* (1526), cyklu dřevořezů vytvořených v německém prostředí podle kreseb proslulého malíře Hanse Holbeina ml. Za přímou předlohu - jak zjistila historička umění Milada Lejsková-Matyášová – ale provádějícímu malíři nejspíše posloužily grafické ilustrace připojené ke *Knize Erasma Rotterdamského, v kteréž jednomu každému křesťanskému člověku naučení a napomenutí se dává, jak by se k smrti hotoviti měl*, která vyšla v pražském nakladatelství Jiřího Melantricha z Aventinu v letech 1553 a 1564. Nápis na tabulce visící z klenebního oblouku varovně upomíná, že zákon - připodobněný k pavučině - platí obvykle jen pro slabé, kdežto silní dokáží jeho pravidla prolomit. *Bohaty chytřec wida zle, wyhne se / Chudy przed se gda w sskodu uwaly se / Práwem každý newinný býwá dáwen, / Skrz dary winny býwá pomsty zbawen. / Práwo pawučinie se przirownawa, / Gijž brauk prorazy, musska wnij zůstáwá.*

4.18.
Úplatný soudce, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Přesný smysl výjevu, který zachycuje boháče sahajícího do svého měšce pro úplatek a chudáka, kteří společně stojí před soudcem, za jehož stolicí stojí smrtonoš a chytá se soudcova žezla, obsahuje nápis na připojené tabulce: *„Kdož pro dary krzywie saudyss chudého, / Vytrhnu tie z saudu y z lidu mého. / Nemužiete prawa osudu zbyty, / Gehož což živo gest nemůž ugyti.“*

4.19.

Alegorie spravedlivého soudu zv. Vir bonus, Prachatice, Stará radnice, Velké náměstí čp. 1, 1571.

Nejširší meziokenní pole druhého patra radnice vyplňuje – na rozdíl od ostatních ploch, zdobených rostlinnými úponky s motivem kytic a ovoce, – poněkud záhadná malovaná alegorie spravedlivého soudu. Zobrazuje robustního vousatého muže, jemuž z úst vychází lilie a meč, na hrudi nese jako obří sponu pláště lví hlavu a zatímco má jednu nohu lidskou, druhá má podobu srstí zarostlé medvědí tlapy s drápy. Alegorická postava je oděná do splývavého oděvu s nestejně širokými rukávy (jeden je značně volný, druhý napak těsně přiléhá), v pravici muž pevně svírá plný měšec a z levé dlaně drobí na zem mince. Za předlohu posloužila neznámému zdobiteli prachatické radnice patrně knižní dřevořezová ilustrace H. S. Behama z díla Ulricha von Hutten, nazvaného *Vir bonus* (Frankfurt n. M. 1538). Podle doprovodného latinského nápisu jde o obrazné vyjádření požadavku neúplatného a spravedlivého soudu.

4.20.

Střílení na mrtvého otce, Praha - Staré Město, dům U Minuty, Staroměstské náměstí čp. 3, konec 16. století.

V pozdně renesanční sgrafitové výzdobě měšťanského domu U Minuty se plynule střídají mytologické obrazy s výjevy z Písma, alegorickou prezentací Ctností a sérií panovnických portrétů. Na užší straně fasády je ve spodním pásu zobrazeno mravoličné exemplum, známé jako „Střílení na mrtvého otce“. Literárním zdrojem je tu příběh z anonymní středověké sbírky exempel *Gesta Romanorum*. Na levé straně pásového výjevu je zachycena postava starce s korunou na hlavě, jenž je připoután ke kmeni stromu a do hrudi je zasažen několika šípy. Před mrtvým králem stojí prázdná konstrukce nosítek. Protější polovina výjevu, který je ve středu neorganicky přerušen mezi dvojici stromů vsazeným znakem knížat Minstrberských, zachycuje čtvero postav s luky. Příběh, z něhož se odvíjí zobrazená epizoda, je ve zkratce následující: když se nemohla čtveřice královských synů po smrti svého otce domluvit, kdo se stane jeho nástupcem, požádali o radu starého vojáka, který býval blízkým panovníkovým rádcem. Budoucím vladařem se - dle jeho pokynu - měl stát ten z nich, jehož šíp vystřelený z luku se nejhlouběji zabodne do otcova mrtvého těla, vyndaného z rakve a přivázaného ke stromu. Poté, co první tři bratři prokláli otcovo tělo svými šípy, poslední ze synovské piety střelbu odmítl - posléze se stal králem, zatímco poddaní jeho bratry vyhnali ze země.
V centru prostředního pásu fasády vidíme proroka Jonáše vyvrhovaného velrybou, vpravo pak podobenství o marnotratném synu, který je zachycen při pastvě vepřů. Horní pás je věnován mytologické scéně Bakchova průvodu.

4.21.
Cyklus deseti stupňů lidského věku (detail), Slavonice, Horní náměstí, dům čp. 522, 1547.

Nízkou vlnkovitě tvarovanou atiku situovanou pod obloučkovým domovním štítem benátského typu zdobí deset polí s postavami symbolizujícími deset stupňů lidského věku (snímek ukazuje postavu jinocha a švarného mladíka představující první dvě dekády životního cyklu). Tato výzdobná tématika byla v raném novověku oblíbená nejen na průčelích měšťanských domů v Českých zemích (Český Krumlov, Litoměřice), ale na př. také v Dolním Rakousku.

4.22.

Cyklus lidského věku (40. a 50. léta v životě člověka), Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Jednotlivé scény sgrafitové jsou rámovány zajímavou iluzivní arkaturou. Oblouky arkád podpírají baňaté sloupky s ozdobnými hlavicemi, nad nimiž jsou pročleněny kruhovými průseky. Díky použité zobrazovací metodě podhledové zkratky divák fiktivně nahlíží i do prostoru pod valenou klenbou arkády (vyznačenou šrafurou). V každém poli arkatury se z otvoru prostřiženého ve vrcholu klenby spouští cedulka s letopočtem, udávajícím zachycenou dekádu lidského života. Scény (bujarý rytíř cválající na koni; důstojný muž v taláru sedící na soudní či jiné úřední stolici) představují vrchol životních sil věnovaný chrabrým a siláckým skutkům (čtvrtá dekáda života) a moudrý mužný věk ideálně zasvěcený veřejné službě obci (pátá dekáda života).

4.23.

Cyklus lidského věku (70. a 80. léta v životě člověka), Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Scéna symbolizující dovršení sedmého desetiletí lidského života se odehrává před domem s bosovaným portálem a dvěma okny zasklenými po dobovém způsobu kruhovými skleněnými terčíky v olověné síti. Předvádí vousatého starce lačně objímajícího mladou nastrojenou nevěstku. Venušina kněžka přitom jednou rukou sahá do váčku, který má kmet u pasu a v němž lze tušit šperky či jiné cennosti. Zároveň ale natahuje dlaň pro svou odměnu ke starcovu služebníku (podřízené postavení tu snad označuje mírně přihrblý postoj figury) či jiném prostředníku celé transakce prodejné lásky. Následující osmá dekáda života je představena v interiérovém obraze starce sedícího na ozdobném křesle u stolku, na nějž je mu zrovna prostírán vrchovatý talíř ovoce. Symbolické poselství obou obrazů - stejně jako další výjevy cyklu - doplňují v popředí zvířecí motivy s jinotajným podtextem (pes, kočka, osel, husa?), které odkazují k určitým rysům lidského charakteru, tradovaně spojovaným s danou životní etapou.

4.24.

Cyklus lidského věku (90. léta a 100. rok v životě člověka), Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Poslední dvě epizody cyklu. Levý výjev zachycuje sklonek životního běhu v postavě nejisté chůze devadesátiletého špatně vidoucího (nebo již slepého) starce, podpíraného holemi. Na vetchého kmeta si přitom vesele ukazují dvě skotačící děti. Na zemi před starcem leží osel. Celý sled obrazů symbolicky vrcholí představením okamžiku smrti, který logicky završoval jedincovu pozemskou pouť. Okamžik umírání přitom nebyl ve vědomí raně novověkých lidí spojován výhradně s tragickými pocity, spíše byl chápán smířlivě a - díky víře ve věčný život - s nadějí. Okamžik odchodu ze světa nabýval - především v měšťanském prostředí a ještě výrazněji ve šlechtickém obci - značně ritualizované podoby. Výjev představuje zesnulého na loži s rukama obřadně složenýma na prsou v duchu archetypu tzv. „dobré smrti“. Mrtvého doplňuje dvojice postav evokujících svár, jež se o jeho duši zrovna vede mezi říší nebeskou a říší ďáblovou. Zpoza lůžka se naklání smrtka s přesýpacími hodinami (tradičním symbolem vanitas - pozemského zmaru), z popředí k němu kráčí kněz držící v rukou před tělem dlouhou plápolající svíci. Duchovní zpravidla provázel - vedle kruhu rodiny nebo služebnictva - umírajícího v posledních momentech jeho životního údělu, kdy mu odchod na onen svět usnadňoval buď liturgickými úkony (v případě umírajícího katolíka - zpověď, přijetí svátosti oltářní, poslední pomazání) nebo alespoň vzpruhou při modlitbě (u evangelíka).

4.25.
Alegorický průvod - Zima (detail - Podagra), Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Výzdoba nelahozeveského zámku, zbudovaného šlechticem Floriánem Griespekem z Griespachu v padesátých a šedesátých letech 16. století na skále nad Vltavou, odrážela humanistické zájmy svého stavebníka. Zatímco slavnostní prostory nejhonosnějšího severního křídla zámku dekorovaly fiktivní portréty římských císařů a štukové obrazy hrdinných postav antických dějin, vnější průčelí zaplnily sgrafitové alegorie, mytologické a biblické obrazy. K nejzajímavějším z nich patřily dva pásy s triumfálními průvody symbolizujícími dvě roční období: podzim a zimu. Torzálně dochovaný Bakchův průvod symbolizoval čas podzimu. Alegorie Zimy je tvořena družinou, jejíž jednotlivé postavy představují neduhy lidského stáří a nevlídnost ročního období, jímž se v přírodě uzavírá roční cyklus. Alegorické ztvárnění ročních období patřilo k oblíbeným výtvarným námětům od starověku až do pozdního osmnáctého století. Zima v nich bývala často znázorněna jako starý muž zahalený do pláště. Do stejného figurálního obrazu, inscenovaného do nehostinné krajiny s holým stromem, je vtělena personifikace podágry (dny) - nemoci postihující chodidla starých lidí - sypající zrní mohutnému krkavci.

4.26.
Alegorický průvod - Zima (detail - Senectus), Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Součástí alegorické suity symbolizující roční období Zimu je také belhající se, berlemi podpíraná postava s hlavou skrytou za ohnivý vích se sedícím krkavcem. Žena je výmluvným piktogramem stáří, jak ji ostatně tituluje i latinské označení SENECTVS.

4.27.

Alegorický průvod - Zima (detail - Hiems a Iannus), Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Na dřevěném voze, taženém havrany, sedí v popředí postava s korunou na hlavě, tvořené bizarní srostlicí dvou obličejů. Jde o římského boha Iana, který v antických mýtech zosobňoval - podobně jako za vozem jdoucí Saturn s kosou - matérii Času (jeden jeho obličej se ohlíží nazpátek do minulosti, druhý naopak hledí vstříc budoucnosti). Ianus byl pokládán také za jakési božstvo „počátků“ a vzýván zejména na začátku ročního cyklu v lednu, podobně jako je Saturn - slavností zv. Saturnália připadající na den 17. prosince - spojený s posledním měsícem roku. Atribut klíče v Ianově ruce poukazuje na jeho tradovanou funkci nebeského klíčníka a úctyhodného mírotvorce (ve své svatyni věznil mytologického démona války zv. Furor), přinášejícího prosperitu. Druhým pasažérem vozu je chatrně oděný sedící stařec, označený latinským nápisem HIEMS, který je personifikací zimního chladu. Obě své ruce totiž ve výmluvném gestu napřahá nad hrnec, ustavený mezi chodidly, jakoby si je ohříval nad teplou párou.

4.28.
Alegorický průvod - Zima (detail), Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

V čele alegorického průvodu jedou před vozem taženým havrany na koni a chrtu (?) dvě ženské alegorie. První, zády k divákovi obrácená jezdkyně sedí na koni po dámském způsobu bokem, módně vystrojená, hlavu schovává pod ozdobný čepec a paže má v loktech zalomené (a tedy nejspíše složené na prsou). Druhá prostovlasá jezdkyně je o poznání mladšího zjevu. Džbán držený v jedné a rožeň s napíchnutým pečeným kuřetem svíraný v druhé ruce snad odkazují na dočasnou blahobytnou hojnost, hodování a další radovánky, které přináší poslední zimní svátek - masopust.

4.29.

Alegorické výjevy ze života renesančního kupce, Praha - Nové město, Wiehlův dům, Václavské náměstí čp. 792, 1895-1896.

Meziokenní plochy druhého a třetího patra domu sjednocuje bohatá fresková výzdoba navržená Mikolášem Alšem a Josefem Fantou. Didaktickými průpovídkami doprovázené výjevy ženy s dítětem a studenta se vztahují k výzdobnému programu, který symbolicky předvádí epizody ze života raně novověkého kupce od křtu, přes mladá studia, svatbu, vážnou profesi (obchod) a veřejné uznání (pasování na rytíře) zralého věku až po etapu životního podzimu - stáří.

5. Panovnické portrétní cykly a obrazy slavných mužů

5.01.
Podobizny habsburských vladařů Karla V., Maxmiliana II. a jeho šesti synů, Slavonice, Horní náměstí čp. 520, 1570.

Pod okny prvního patra a v obloucích mezi krakorci nad okny přízemí jsou umístěny portréty šesti módně oděných mužů - rakouských arcivévodů, synů v době vzniku výzdoby domu vládnoucího císaře Maxmiliána II. Doplňují je zde podobizny dalších Habsburků: jejich otce a dědečka (císaře Karla V.) a portrét jihoslovansky kostýmovaného velmože, zřejmě hraběte Mikuláše Zrinského (+1566), proslulého obhájce uherské pevnosti Sigetu proti vojsku tureckého sultána Solimana I. Velikého.

5.02.
Sgrafitové průčelí s portrétními medailony, Slavonice, Horní náměstí čp. 536, přelom 16. a 17. století.

Ve čtyřech řadách nad sebou běží na průčelí domu pás celkem dvaceti čtyř hierarchicky uspořádaných poprsí evropských panovníků, protestanských církevních hodnostářů a dalších proslulých a politicky exponovaných osobností doby 16. století. V kruhových nebo rolverkových oválných rámech, s dodneška jen částečně dochovanými identifikujícími texty po obvodu, jsou zde zachyceni římští císařové z rodu Habsburků (Karel V., Ferdinad I., Maxmilián I. a Maxmilián II.), dánský a polský král, sasští kurfiřté, vévodové a hrabata a ve spodním pásu dokonce i obávaní válečníci křesťanského a mohamedánského světa. Sgrafitové podobizny přitom velmi těsně následovaly ilustrace, doprovázející knihu „*Bildniss Römischer Keyser, Könige, Fürsten und Herren*“ (Drážďany 1596).

5.03.
Medailon s portrétem Mikuláše, hraběte ze Serinu, Slavonice, Horní náměstí čp. 536, přelom 16. a 17. století.

Chorvatský hrabě Mikuláš Zrinský (1518-1566) byl velitelem posádky, jež hrdinsky hájila uherskou pevnosti Siget před mnohačetnou přesilou tureckého vojska sultána Solimana I. Velikého. Po dobytí Sigetu byl nakonec Turky sťat.

5.04.
Podobizny českých králů Jiřího z Poděbrad a Vladislava II., Prachatice, tzv. Sitrův dům, Velké náměstí čp. 13, 1604.

Dům se nazývá podle volarského měšťana Ambrože Sitra, jenž jej zakoupil po roce 1581 pro svého syna Tomáše. V roce 1604 vyzdobil průčelí domu místní malíř Šebestián Hájek. Vedle erbů a alegorických obrazů namaloval do plochy deseti lunet pod římsou nad okny prvního patra také cyklus vyobrazení poprsí českých králů od Václava IV. až po císaře Rudolfa II.

5.05.
Podobizny českých králů Ferdinanda I. a Maxmiliána, Prachatice, Sitrův dům, Velké náměstí čp. 13, 1604.

Autor malovaného panovnického cyklu na fasádě Sitrova domu byl prachatický malíř Šebestián Hájek, dříve - na konci sedmdesátých let 16. století - pramenně doložený i výzdobnými pracemi pro Rožmberky na zámku v Českém Krumlově.

5.06.

Poprsí válečníka s chameleonem na přilbici, Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba jižní fasády druhého nádvoří, po 1580.

Pět iluzivních nadokenních rámců ve tvaru stlačených oblouků (v ploše druhého patra) představuje portrétní mužská poprsí, zčásti snad sérii habsburských panovníků. Nejkurióznější podobiznu z této pětice portrétů představuje tvář válečníka s hustým vousem, na jehož přilbici stojí drobný ještěr připomínající chameleona, bájné stvoření živící se podle Plinia pouze vzduchem. Nedávný výklad (Pavel Waisser) ztotožnil tento obraz s tureckým zlem ohrožujícím habsburské soustátí, které bylo na zámecké fasádě personifikováno podobiznou sultána Süleymana II.

5.07.

Portrétní medailon francouzského krále Karla IV., zv. Sličný, Praha - Staré Město, dům U Minuty, Staroměstské náměstí čp. 3, po 1603.

Cyklus imaginárních podobizen vybraných francouzských králů pokrývá celkem patnáct polí v ploše výrazně vyložené fabionové římsy domu. Předlohou sgrafitových obrazů vměstnaných do kruhových nebo oválných rámů bylo grafické dílo rytců Virgila Solise a Josta Ammana, nazvané *Effigies regum francorum omnium...*, a to v norimberském vydání z roku 1576. Úbory i atributy vladařů (tvarosloví panovnických korun), představených zde v hlavách a poprsích, zaujmou svou mnohdy fantaskní a historické skutečnosti se vymykající podobou. Na př. prezentovaný medailon středověkého vladaře Karla IV., zvaného Sličný (1321-1327), představuje panovníka s přikrývkou hlavy evokující daleko spíše orientální turban než majestát křesťanského vůdce.

5.08.
Císař Ferdinand I. (?), Praha – Staré Město, palác Granovských, Týn čp. 639, po 1560.

Chiaroscurový obraz v jednom z malovaných výklenků nádvorní fasády paláce představuje stojícího rytíře ve válečné zbroji s korunou na hlavě, vladařským jablkem v jedné a s taseným mečem v druhé ruce. Čelně zachycená tvář postavy vykazuje natolik osobité rysy, že lze postavu téměř jistě považovat za císaře Ferdinanda I. Tuto domněnku podporuje také fakt, že stavebník rozlehlého měšťanského paláce a správce Ungeltu Jakub Granovský z Granova vděčil za darování zpustlého domu, na jehož místě později zbudoval svůj výstavní objekt, právě Ferdinandu I. Umělecká úroveň fasádní malířské výzdoby domu daleko převyšuje laťku měšťanského prostředí a přimyká se ke dvornímu umění, za autora maleb bývá proto považován dvorní malíř arcivévody Ferdinanda Tyrolského Francesco Terzio.

5.09.
Portrét Vratislava z Pernštejna (?), Litomyšl, zámek - sgrafitová výzdoba severní fasády arkádového nádvoří, po 1583.

Na vcelku nenápadném místě v rohu třetího, nejvyššího pásu sgrafitové výzdoby nádvorní fasády je v úzkém poli (přetínaném dnes navíc okapním svodem) zachycena postava renesančního šlechtice, oděného ve stylu španělské módy do punčoch, krátkých nabíraných kalhot pod kolena a kabátce s hustým pruhem knoflíků. Na ramenou velmože - jehož obličejové rysy se nápadně blízce shodují s podobiznou pernštejnského urozence namalovanou v roce 1558 malířem Jacobem Seiseneggerem - sedí opice, zvíře symbolizující převážně různé varianty hříšného jednání. Pět písmen G latinizujícího tvaru nad velmožovou hlavou se dosud nepodařilo uspokojivě interpretovat. Záměrně podružné umístění výjevu však může hypoteticky značit i to, že objednavatel celé fasády a snad také spoluinventor jejího erudovaného programu (?) se zde na závěr nechal zpodobnit v nevážném capricciu v poloze všudypřítomného pána domu.

5.10.
Podobizna Martina Luthera, Slavonice, Dolní náměstí, dům čp. 453, 1573.

Z poprsí několika raně novověkých církevních reformátorů, zobrazených v kruhových medailonech na fasádě domu, došel největšího věhlasu Martin Luther, čelná postava německé reformace 16. století. Sgrafitář, jenž zde dokázal velmi věrně vystihnout robustní fyziognomii i širokou, masitou tvář wittenbergského teologa, jistě své dílo provedl podle některé dobové grafiky.

5.11.

Výjev ze života kutnohorského primátora Jana Šultyse, Kutná Hora, dům U Mramorů, Šultysova čp. 173, po 1591, malby 1911.

Na průčelí řadového domu jsou vymalovány tři scény ze závěru života kutnohorského primátora Šultyse, jednoho z měšťanů, kteří byli 21. června 1621 popraveni mezi českými pány při staroměstské exekuci, krvavé odplatě Habsburků za český stavovský odboj. Fasádní výjevy sice zvěčňují památku Jana Šultyse z Felsdorfu jako hrdinného mučedníka (tak vystupoval i v pobělohorských emigrantských tiscích, například ve spisku *Koruna neuvadlá mučedlníků Božích českých...*, z roku 1631), historická skutečnost je však o poznání prozaičtější. Mezi direktory patřil Šultys k nejopatrnějším a nejpasivnějším postavám, po bělohorské bitvě se marně snažil vykoupit si císařovu milost a jeho smrt na popravišti byla spíše *„smutným omylem osudu“* (Helena Štroblová).

6. Lovecké scény

6.01.

Lovecká projížďka Rudolfa II. (?) s družinou, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

Benátský zámek patřil téměř po celé 16. století pánům z Donína, kteří jej roku 1599 prodali královské komoře. Císař Rudolf II. zde krátce poté nechal zřídit astronomickou observatoř pro hvězdáře Tychona de Brahe. Kompoziční předlohy k části sgrafitové výzdoby s biblickou tématikou poskytly grafiky norimberského rytce Virgila Solise z roku 1566. Datace vzniku spodního pásu sgrafitové výzdoby zámecké nádvorní fasády s nepřetržitým vlysem zaplněným živě pojednanou loveckou scenérií kolísá mezi lety 1572-1599.

6.02.
Hončí scéna s jeleny a liškou, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

6.03.
Psi trhající uloveného jelena, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

6.04.
Jelen okusující si kopyto, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

6.05.
Lov v oboře, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

6.06.

Lovecká scéna s medvědem, Benátky nad Jizerou, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, poslední čtvrtina 16. století.

6.07.

Lovec se zaječím úlovkem, Brandýs nad Labem, zámek - sgrafitová výzdoba na průčelí jihovýchodního nároží, konec 16. století.

Brandýský zámek patřil k těm venkovským sídlům římského císaře a českého krále Rudolfa II., kam pravidelně zajížděl k loveckým kratochvílím. Na sgrafitovém plášti pokrývajícím zámecké fasády rezonují vedle tradičních biblických a loveckých motivů také panovníkovy záliby v exotických kuriozitách.

6.08.
Lov divokých kachen, Brandýs nad Labem, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, konec 16. století.

6.09.
Lov divokých kachen, Brandýs nad Labem, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, konec 16. století.

6.10.

Lovec napadený jelenem, Brandýs nad Labem, zámek - sgrafitová výzdoba západního nádvorního průčelí, konec 16. století.

6.11.
Lov na medvěda, Třebíč, Černý dům, Karlovo náměstí čp. 16, 1637.

Římsu domu nad prvním patrem zdobí sgrafitové lovecké scény, zachycující - vedle pěších a jízdních honců se psy - také rozličnou zvěř: zajíce, jeleny, srnce a na zadních tlapách stojícího medvěda. Výtvarná rustikálnost scén potvrzuje dataci sgrafit do doby třicetileté války, kdy dům na hlavním náměstí, patřící původně rodině předáka moravské nekatolické šlechty Karla st. ze Žerotína, byl již v majetku jeho příbuzného, exponenta pobělohorského katolicismu Adama ml. z Valdštejna.

7. Žánrové a městské výjevy, exotika

7. 01.
Nástěnné malby na opěrném oblouku, Pardubice, Pernštýnské náměstí (prampouch mezi domy čp. 116 a 81), 1507-1515.

Plášť domovního oblouku v severozápadním nároží náměstí dekoruje trojitý výklenek zakončený baldachýnem z oslích hřbetů. Plochu výklenků vyplňují postavy sličné dámy (měšťky nebo šlechtičny) v dekoltovaných šatech s psíkem u nohou a ptákem sedícím na ruce, šaška v čepici s rolničkami a rytíře s kopím.

7. 02.
Nástěnné malby na uličním průčelí domu čp. 11, Pardubice, Pernštýnská ulice, 1507-1515.

Původní raně renesanční malovaná výzdoba domu se soustředila do domovního štítu, pročleněného záclonovitými výklenky s figurálními výjevy. Malbám dominuje sedící král s korunou na hlavě a žezlem v ruce, jemuž dvořané přináší dary. Šlechtici jsou oděni v pestrých šatech, barety jim zdobí ptačí pera a v rukou nesou zlaté poháry nebo si o rameno opírají píku. Dvorskou společnost doplňuje žánrová scéna s pijákem – tlouštíkem, jenž současně pije z poháru a do korbelu si stáčí mok z velkého sudu, před kterým sedí. Jeho povznesenou náladu ilustruje účetní tabulka, na níž je již několik přeškrtnutých bílých čárek. Scény hezky ilustrují módní oděvní trendy ve dvořanských kruzích.

7. 03.
Malba rožmberského jezdce na průčelí domu čp. 39, Český Krumlov, Latrán, kolem 1580.

Drobný emblém červené pětilisté růže doplňuje monumentalizující výjev bohatýra ve zbroji jedoucího na vzpínajícím se bělouši, který zabírá celou střední plochu průčelí domu. Jedná se o tzv. rožmberského jezdce. Obdobný heraldicky laděný námět se hojně uplatňoval jak na rožmberských mincích, tak i v monumentálních malířských realizacích jakou byla např. malovaná výzdoba, která byla v roce 1569 provedena na vnějším průčelí Písecké brány v Prachaticích.

7. 04.
Sgrafitová figura rožmberského trubače, Český Krumlov, Dlouhá ulice čp. 32, 70. léta 16. století.

Postava na trubku troubícího trubače oděného v krátkých, komicky silně nadouvaných renesančních kalhotách kulovitého tvaru, je na hrudi označená jménem bývalého majitele domu Gregora Schwarze. Snad se jednalo o jednoho ze členů známé rožmberské dvorní kapely.

7. 05.
Sgrafito pištce na boku arkýře, Slavonice, Fárův dům, Horní náměstí čp. 518, 1548.

V iluzivním okenním výklenku stojí drobná postavička hudebníka hrajícího původně na nejmenší druh flétny, zv. Gar kleine Blockflötlein. Při restaurování sgrafitové fasády domu v devadesátých letech 20. století ale došlo k omylu, při němž bylo řídce dochované zobrazení drobné flétny v rukou pištce pozměněno do formy dobově běžného nástroje - dlouhé pastýřské trouby. Znění doprovodného nápisu přitom jednoznačně mluví o nepříliš hlasitém pískotu, který byl z nástroje vyluzován.

7. 06.
Klevetné ženy v kostele, Prachatice, Velké náměstí čp. 169 (Knížecí dům), okolo 1573.

Výjevy, které pokrývají v několika pásech jižní stranu domu, čerpají bohatě jak z biblické dějepravy, tak i z oblasti moralistního žánru. Výjev je situován do kostela, kde souběžně probíhá několik scén. Nalevo slouží kněz před oltářem mši. Uprostřed se baví a klevetí hlouček stařen, jimž ďábelský diblík s ptačím zobanem, trupem potaženým šupinatou kůží a zatočeným ocasem fouká měchem do uší a pomluvačný nesvár tak dále rozněcuje. Vpravo žánrová scénka pokračovala – dnes již jen ve fragmentu patrnými – postavami čertů, kteří zapisovali hříchy žen na pergameny, přičemž jeden z nich svitek roztahoval zuby.

7. 07.
Geometr, Nelahozeves, zámek, 3. čtvrtina 16. století.

Ve sgrafitové výzdobě zevního pláště severního křídla zámku se vedle příběhů z antických bájí, biblických scén a humanistických alegorií, vzniklých z největší části podle grafických předloh z díla norimberského rytce Virgila Solise, dochovalo také zobrazení geometra či fiktivní portrét neznámého stavitele zámku. Postarší muž s vousatou tváří je oděn do haleny s delšími rukávy a krátkých nad koleny nabíraných kalhot, klobouk mu zdobí chochol z ptačích per. V rukou drží atributy své živnosti: úhelnicí a lať. Hromosvodový drát přetínající výjev ve dví je dokladem necitlivosti, s jakou bylo k matérii sgrafitové výzdoby přistupováno v sedmdesátých letech minulého století.

7. 08.
Měšťanský dům s lešením, Telč, náměstí Zachariáše z Hradce, dům čp. 15, po polovině 16. století.

V 16. století přestavěný objekt s válcovým arkýřem na nároží dostal zřejmě po roce 1550 tematicky značně nesourodou malovanou výzdobu, sestávající ze psaníčkové bosáže, biblických motivů (Ukřižování), alegorií (Víra, Spravedlnost) a žánrových figur. Výzdoba byla nově odhalena až v roce 1952. Na průčelí je zachován také kuriózní výjev znázorňující dům v jeho původní raně renesanční podobě s atikovým patrem s cimbuřím. Scéna, představující rozebírání lešení, ilustruje stavební zvyklosti: postavička archaicky - ještě středověce - oděného muže v krátké suknici a s kápí nese dlouhý dřevěný trám - štenýř. Po uchycení konstrukce lešení ve zdivu zůstala viditelná pravidelná síť čtvercových otvorů („kapes“).

7. 09.
Znak kožešnického cechu, Slavonice, Dolní náměstí, dům čp. 453, 1573.

Drobný městský dům má sgrafitovou fasádu s erbem kožešnického cechu s letopočtem 1573 nad portálem, s ozbrojenci a iluzívními karyatidami v ploše přízemí. Tři kruhové medailony s podobiznami raně novověkých reformátorů církve, včetně věhlasného Martina Luthera, dokládající převládající konfesi příslušníků slavonických řemeslných cechů.

7. 10.
Pijácká moralita, Prachatice, Velké náměstí čp. 169 (Knížecí dům), okolo 1573.

Ve dvou nad sebou položených pásech neznámý sgrafitář zachytil veselou společnost popíjející ze džbánků víno a stařeny s nádobami s vodou. Výtvarnou moralitu komentuje německá veršovaná průpovídka o pití vína a vody.

7. 11.
Ovce, Jindřichův Hradec, Langrův dům, náměstí Míru čp. 139, 1579.

Dům stojící uprostřed severní fronty náměstí a patřící hradecké vrchnosti prošel v sedmdesátých letech 16. století přestavbou, při níž byl objekt zvýšen a na nároží rozšířen o několikapatrový válcový arkýř. Fasádu domu poté pokryly biblické výjevy. Drobný žánrový motiv ovce stojící na perspektivně zakreslené dlaždicové síti podlahy dokládá dobový zájem měšťanských vrstev o problematiku malířské perspektivy.

7. 12.
Dva muži držící kozla za bradu a ocas, Slavonice, Horní náměstí čp. 528, 2. polovina 16. století.

Ve zlidovělém akordu výzdoby průčelí - jinak vcelku nenápadného - domu převládají spíše světské motivy (zápasící ozbrojenci a v tematice městských sgrafitových průčelí vcelku neobvyklé náměty ze života venkovského hospodáře - krmení osla a prasnice). Jako jejich záměrný protipól působí obrazy pěti křesťanských světic mezi krakorci vysunutého prvního patra domu.

7. 13.

Domovní znamení U tří pštrosů, Praha – Malá Strana, Fuxův dům, U lužického semináře čp. 76, 1606.

Výjev s trojicí cizokrajných opeřenců - pštrosů patřil mezi skupinu malovaných pražských domovních znamení, která čerpala své náměty ze živočišné říše. Na průčelí svého domu, postaveného u ústí Karlova mostu, si pštrosy nechal v roce 1606 vymalovat výrobce kloboučnických i jiných ozdob z peří (tzv. peříšmukýř) Jan Fux. Autorem fasádní výzdoby byl malíř Daniel Alexius z Květné. Oblibu těchto exotických ptáků v rudolfínské době dokládá v pražském měšťanském prostředí také další domovní emblém s motivem bílého pštrosa s podkovou v zobáku, který tehdy zdobil známou tiskárnu Mikuláše Pštrosa v Kaprově ulici. Pštros byl pro některé své kuriózní vlastnosti a zvyky spojován s bohatou (mnohdy i protikladnou) symbolikou, někdy byl např. spojován s ideou spravedlnosti, neboť *„člověk vykonávající spravedlnost rovnocenně pro všechny se podobá perům pštrosa, která jsou na rozdíl od ostatních ptáků všude na těle stejná“* (Horapollón).

7.14.
Velbloudice, Praha - Staré Město, dům U Minuty, Staroměstské náměstí čp. 3, konec 16. století.

Muž jedoucí na velbloudici představuje člena pouštní karavany mířící do Egypta z příběhu starozákonní historie Josefa Egyptského. Vcelku realistické podání cizokrajného savce mohlo vycházet nejen z autopsie při setkání s diplomatickými poselstvími orientálních vladařů, která mířila ke dvoru císaře Rudolfa II. na Pražský hrad, ale možná ještě pravděpodobněji bylo převzato z oblíbených ilustrací dobových cestopisů do Svaté země a Egypta.

7.15.
Slon s ozbrojencem, Prachatice, Velké náměstí čp. 169 (Knížecí dům), okolo 1573.

Zprostředkování atraktivní orientální tématiky se měšťanskému publiku dostávalo ve druhé polovině 16. století nezřídka insitní formou.

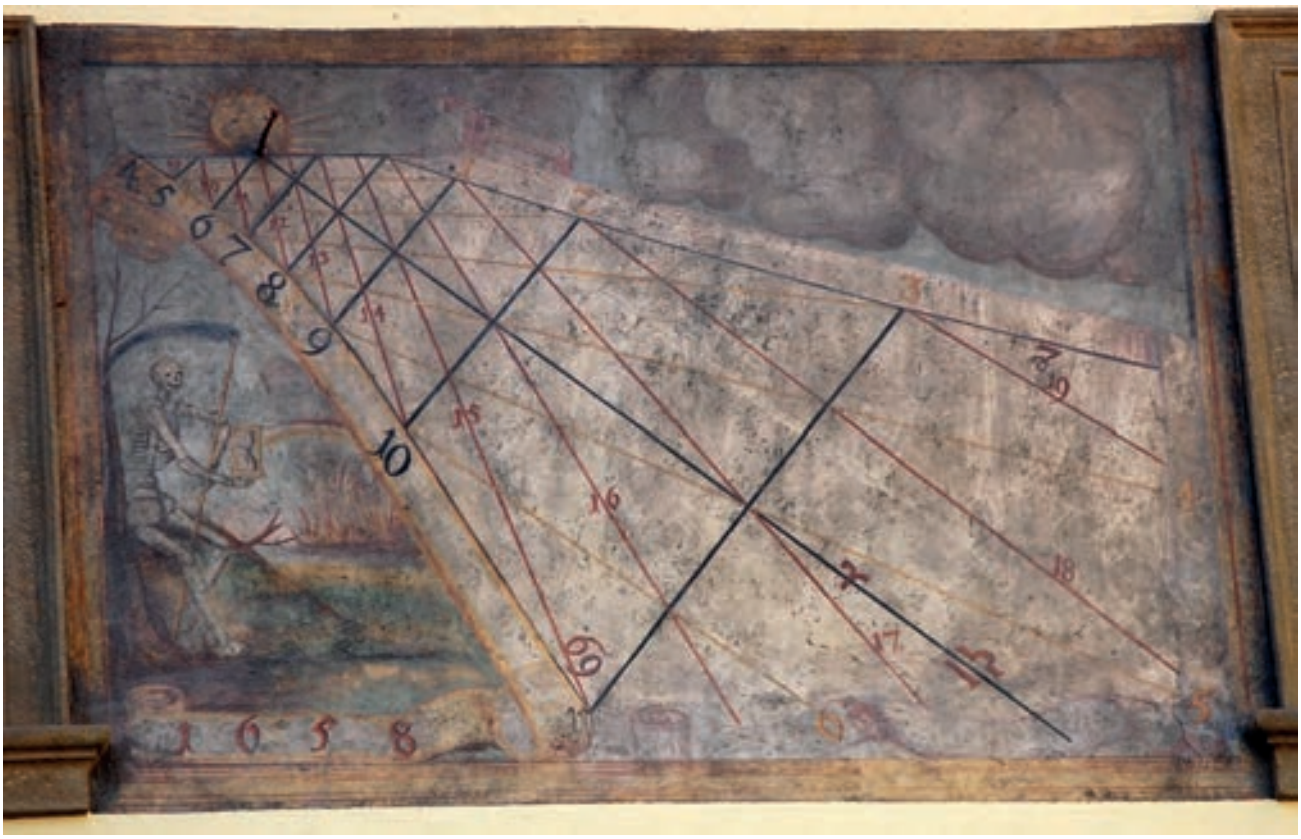
7.16.
Jízda orientálního triumfátora na slonu, Brandýs nad Labem, zámek - východní nádvorní fasáda, konec 16. století.

Záliba císaře Rudolfa II., majitele brandýského zámku, v netradičních kuriozitách a exotické fauně našla své vyjádření i ve sgrafitových obrazech zámeckého nádvoří. V císařském zvěřinci na Pražském hradě panovník některá cizokrajná zvířata sám choval (zděný lvinec pro něj postavil Ulrico Aostalli již zkraje osmdesátých let 16. století). Nejbližšího živého slona mohli Rudolfovi současníci spatřit v habsburské císařské menažerii v Ebersdorfu u Vídně, jejíž atrakcí byl již v polovině 16. století slon Sulejman. Brandýské sloní vyobrazení však patrně vzniklo na základě dobových kreseb či grafických ilustrací, kterými disponovali rudolfínští dvorní umělci (Aegidius Sadeler aj.).

7.17.
Sluneční hodiny s pernštejnským erbem, Litomyšl, zámek - severní fasáda arkádového nádvoří, 1736.

Malba slunečních hodin umístěných poněkud necitlivě do středu hlavního renesančního sgrafitového pásu s bitevními scénami je pozoruhodným dokladem vrcholně barokního patriotického historismu venkovské šlechty. Tehdejší zámecký pán František Václav z Trautmansdorfu na ní dal oslavit zakladatele zámku Vratislava z Pernštejna a jeho manželku, španělskou aristokratku Marii Maxmiliánu Manriquez de Lara, na jejichž erby poukazuje kupido stojící v bukolické krajině. Malbu hodin lze snad hypoteticky spojit s činností malíře Viktorina Kötze, autora soudobých kulisovitých dekorací v exteriérech zámeckého areálu.

7.18.
Sluneční hodiny se smrtkou, Praha – Staré Město, Klementinum, 1658.



Freskovou technikou malované sluneční hodiny s motivem smrtonoše s kosou a přesýpacími hodinami patří ke kolekci celkem třinácti slunečních hodin, kterými jezuité nechali ve druhé polovině 17. století vyzdobit fasády vnitřních nádvoří známého univerzitního komplexu. Motiv kostlivce se symbolicky váže k apologii plynoucího Času, k vyjádření lidského zániku a pomíjejícnosti.

7.19.
Kovářství, Praha – Staré Město, Malé náměstí čp. 142, 1897.

Postava kováře stojícího s kladivem v ruce před kovadlinou patří k šestidílnému cyklu personifikovaných řemesel a zemědělských činností (truhlář, kuchařka, ženci, hrabající selka), které na neorenesančním průčelí v jádře středověkého domu provedli malíři Láďa Novák a Arnošt Hofbauer podle kartonů Mikuláše Alše. Meziokenní plochy vyplňuje hustá spleť velkých akantových výhonků osídlených modrým ptactvem.

7.20.
Sgrafitová výzdoba knihkupeckého domu Paseka, Litomyšl, Josefa Váchala čp. 127, 1998.

Na postranní fasádě domu knihkupectví Paseka provedlo v roce 1998 pět studentů někdejší litomyšlské Vyšší odborné školy restaurování a konzervačních technik (později přeměněnou na Fakultu restaurování Univerzity Pardubice) sgrafitovou výzdobu podle předloh dřevorytových ilustrací, které doprovázejí kultovní knihu Josefa Váchala *Krvavý román* z roku 1924. Stylově červená fasáda, na níž mravoučné slogany komentují černobílé morytátové výjevy inspirované brakovým písemnictvím 19. století, představuje originální a svérázný hold spisovateli Josefu Váchalovi, dlouho zneuznanému klasikovi českého literárního i výtvarného expresionismu, jenž ve dvacátých letech 20. století v Litomyšli vyzdobil pestrou směsicí maleb místnosti domu svého přítele Josefa Portmana.

8. Iluzivní architektonické prvky

8.01.
Malovaná rustika, Český Krumlov, Krčínův dům, Na louži čp. 54, po 1580.

Na ploše parteru domu se až do výše římsy uplatňuje šedě tónovaná malované kvádrování s plastickým vyznačením mírně skosených okrajových plošek.

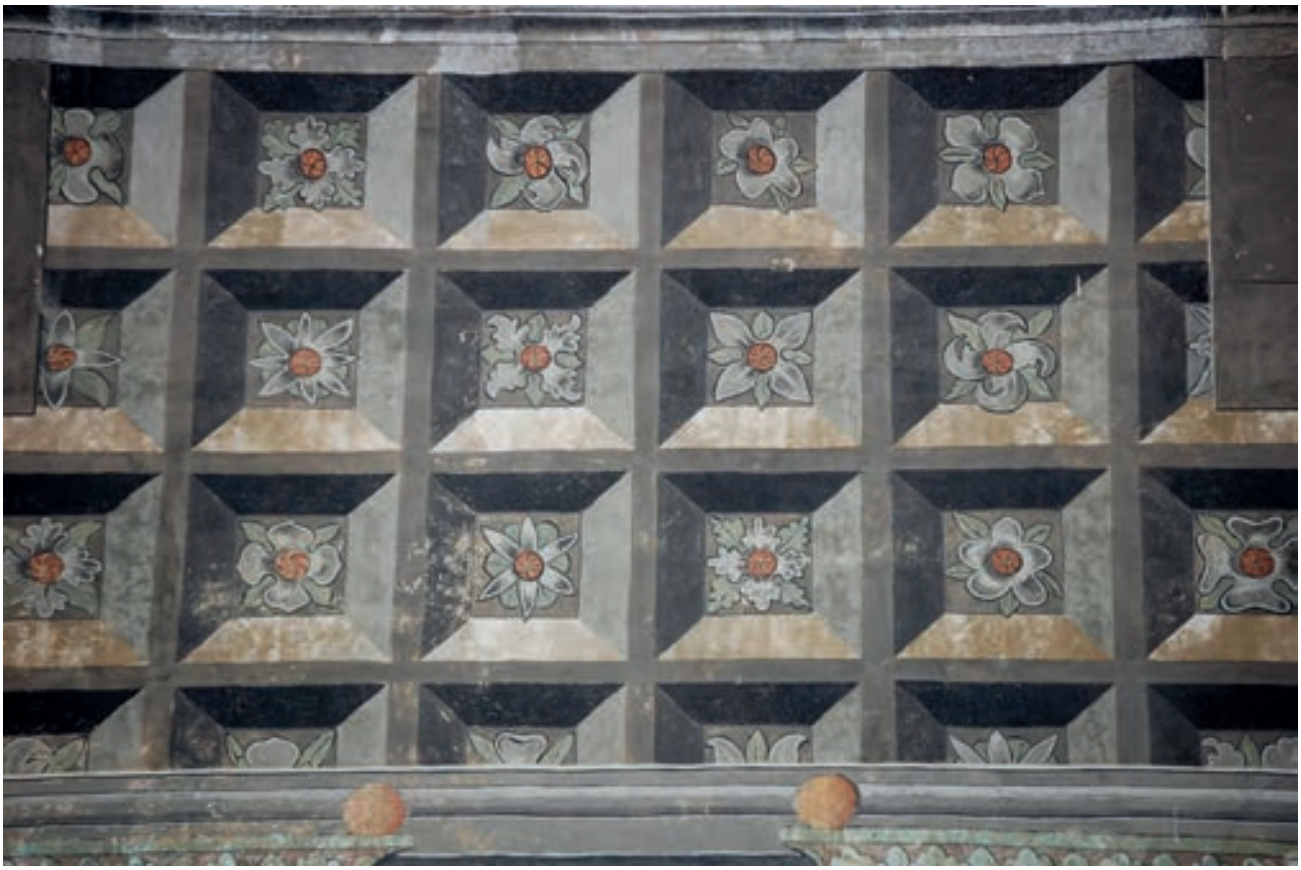
8.02.
Nároží domu, Telč, náměstí Zachariáše z Hradce, dům čp. 15, po 1550.

Přízemní sokl domu zdobí jehlancová bosáž vsazená do okrových obrub. V nárožním lomu je psaníčková síť přerušena fiktivním, malovaným pilířem s lehkým svislým průstřihem. Iluzívní pilíř vybíhá až do úrovně kamenných konzol a obrub, které vynášejí válcový arkýř prvního patra a evokuje tak reálnou podpůrnou (tektonickou) funkci.

8.03.
Sgrafitová a rolverková bosáž, Český Krumlov, zámek - tzv. Hrádek, po 1590.

Zavíjené a jinak rozmanitě stáčené ornamenty připomínající svým tvaroslovím formy prostříhaného plechu (tzv. Rollwerk) se ve druhé polovině 16. století staly oblíbenou dekorativní formou, zvláště v záalpské části Evropy. Jejich obliba se záhy přenesla z dekorativních grafických vzorníků i na fasády aristokratických sídel. Na českokrumlovském zámku se uplatnily složitější (v obrubách oken) i rustikálnější formy tohoto zavíjeného ornamentu. Přízemí a patro budovy Hrádku s dominantou zámeckého areálu - vysokou válcovou věží s ochozem - opticky zpevňují mohutné polováleové a čtvrtválcově vystupující iluzivní bosy. Za autora maleb je považován malíř Bartoloměj Beránek-Jelínek, protestant pracující v jižních Čechách nejen na panstvích šlechtických rodů Rožmberků a Šternberků, ale i pro některá města (České Budějovice).

8.04.
Iluzivní kazetování uličního průčelí Krupekova domu, Levoča, Námestie Majstra Pavla čp. 44, 2. polovina 16. století.



Řadový renesanční měšťanský dům patřící kupci Šebestiánu Krupekovi vyniká bohatou malovanou výzdobou fasády kombinující iluzivní pásy kazet s ozdobnými růžicemi a na krakorcích vysazenou římsu s náboženskými scénami (P. Marie s dětským Kristem a sv. Annou, sv. Šebestián, sv. Kryštof), umístěnými mezi okna prvního patra.

8.05.
Iluzivní nárožní trámoví, Tábor, měšťanský dům, Žižkovo náměstí čp. 16, po 1613 (?).

Perspektivně pojednané nárožní kvádrování v postranních partiích fasády souvisí - přes těsnou blízkost s malovaným letopočtem 1579 a torzem nápisu - zřejmě až s přestavbou domu, k níž došlo v roce 1613. Tehdejší vlastník domu soukeník Nathanael Khynig, který do Tábora přesídlil z Třebíče, podnikl v rámci přestavby objektu také úpravu domovního průčelí. Malovaná rustika upomíná svým kladením podélných kvádrů na kolmý trámec na konstrukční systém trámových stropů, dobově standartního vybavení honosnějších světnic renesančních i raně barokních měšťanských domů.

8.06.
Nárožní malované bosy, Prachatice, měšťanský dům, Křišťanova ulice čp. 61, 2. polovina 16. století.

Nejvýraznějším pozůstatkem výtvarně kultivovaného renesančního domovního průčelí je svislý pás malované nárožní bosáže. Barevně neobvyklé podání, vyplnění vnitřních zrcadel motivem lvích hlaviček a robustní proporce jednotlivých bos přispívají k iluzivně optickému zpevnění nároží. Celkové provedení bosáže ale evokuje spíše řezbářsky provedené a malbou následně zdobené kazetování dřevěných trámových stropů než kamenickou práci.

8.07.
Iluzivní architektonické rámování oken, Český Krumlov, Dlouhá ulice čp. 32, 2. polovina 16. století.

Levné sgrafitové dekorace umožňovaly měšťanům vyzdobit si průčelí svých domů tak, že odpovídaly dobovému vkusu. Členitý masiv korunní římsy domu zdobí horizontální pásy pletence a vejcovce. Spodní část atiky prolamuje zčásti slepá, zčásti půdními okny otevřená arkáda s oblouky a pilíři zdobenými stylizovanou ornamentikou.

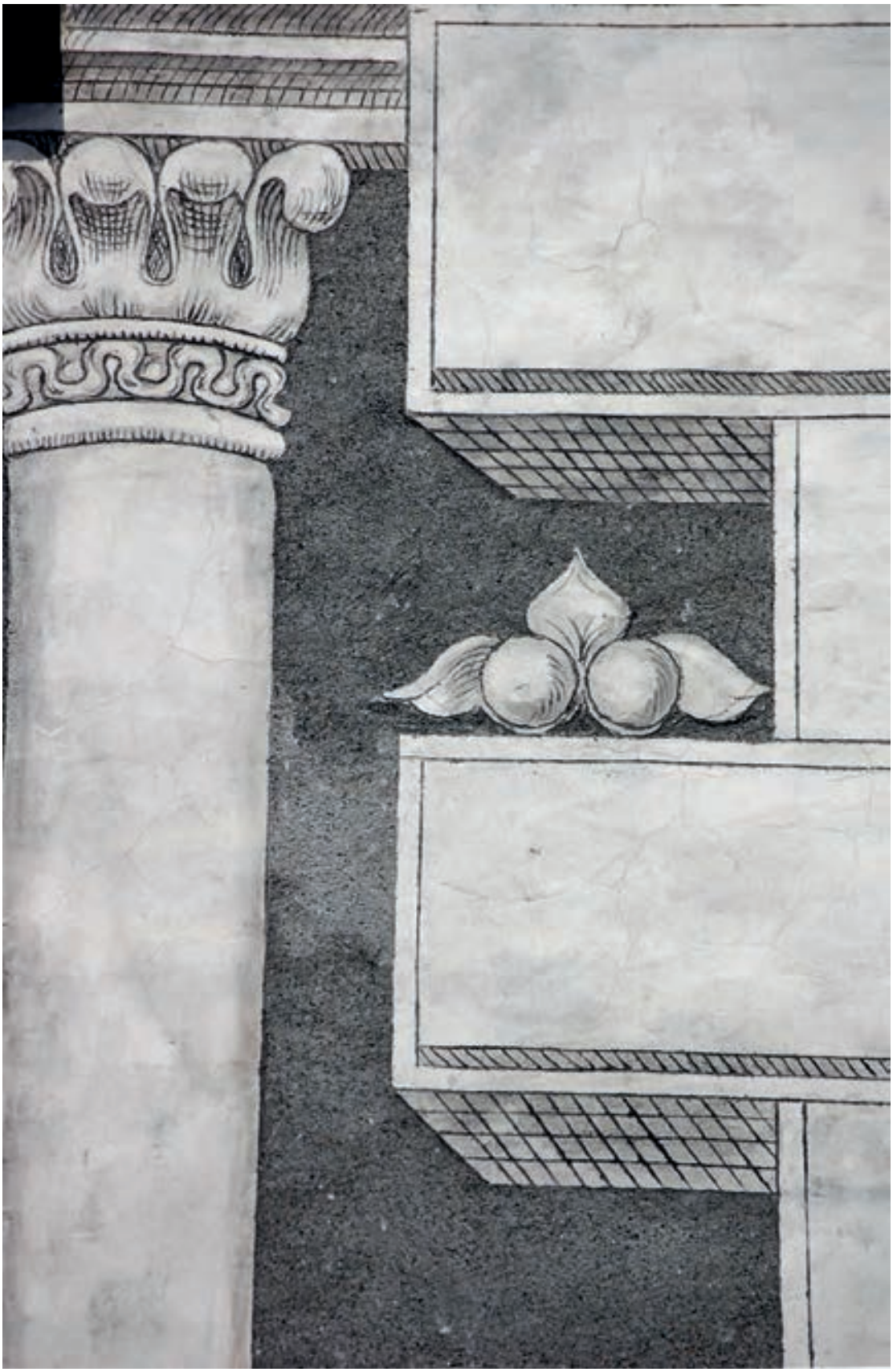
8.08.
Fantastické sloupoví, Tábor, Stárkův dům, Pražská ulice čp. 157, 1570.

Jedním z průvodních znaků pozdní renesance je postupné rozrušování harmonické rovnováhy architektonických článků a jejich vzájemné kombinování bez ohledu na tektonický smysl a logiku. Sloupy iluzívního portálu, jímž na fasádě táborského domu prochází okřídlený mladík (cherubín?) s glóbem jako symbolem nestálosti světa u nohou a kolem Štěstěny v rukou, dokládají neslohové mísení různých architektonických řádů s fantastickými prvky ve snaze o docílení co největší zdobnosti.

8.09.
Iluzívní rámování domovního portálu, Tábor, Stárkův dům, Pražská ulice čp. 157, 1570.

Prostý domovní portál s kamenným ostěním je zapouzdřen do fiktivní architektonické dekorace vytvářející honosnější dojem uličního vstupu. Po stranách je dotvořen tenkým světlým lemem, na něj navazující širší paspartou hustého kobercovitého ornamentu a trojdílnými kanelovanými sloupy. Horní překlad mu vytvořil trojúhelným nástavec vyplněný vějířovitě široce rozprostřenou palmetou (ornamentálním prvkem vzniklým stylizací palmového listu).

8.10.
Iluzívní architektonická dekorace domovního průčelí, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.



Detail iluzivního sloupu s laločnatou hlavicí a navazující nárožní rustiky s perspektivně ubíhající sítí čar, které vytváří přesvědčivou iluzi prostorové hloubky. Půvabným momentem je trs ovoce položený pro zvýšení zdání skutečnosti na jeden z kvádrů fiktivního kamenného obkladu.

8.11.
Iluzivní článkování domovního štítu, Slavonice, dům čp. 517, Horní náměstí, 1550.

Fiktivní sgrafitové architektonické články podporují již tak bohatou členitost a plasticitu trojdílného obloučkového domovního štítu. Perspektivně ubíhající kosé šrafování vnitřních obrub, které jsou vepsány do svislých i podélných polí a výklenků zvyšuje iluzi reliéfně hlubší matrice štítu.

8.12.
Imitace režného zdiva na architektonickém článku, Slavonice, měšťanský dům, Horní náměstí čp. 536, po 1571.

Imitace cihelného zdiva v místě nakoso postaveného středního pilířku prolamovaného atikového štítu. Patrně se jedná o mladší nápodobu renesančního originálu.

8.13.
Sgrafitové pojednání klenby, Tábor, Žižkovo náměstí, 2. polovina 16. století.

Sgrafitová psaníčková výzdoba valeného klenutí průchodu mezi frontou historických domů v jihočeském Táboře ukazuje, že uplatnění sgrafitové dekorace se v renesanci neomezovalo pouze na tradiční fasádní pohledové stěny.

8.14. **Iluzívní dvoupatrová arkáda, Přerov nad Labem, zámek, 1562.**

Původní gotická tvrz prošla kolem roku 1560 výraznou přestavbou, na níž se podíleli nejprve dvorský architekt Bonifác Wohlmut a následně vlašský stavitel Matteo Borgorelli z Brandýsa nad Labem. Zbudovaný lovecký zámeček byl čtyřkřídlou, dvoupatrovou stavbou s fasádami pokrytými sgrafitovou rustikou a figurálními sgrafity s biblickými náměty a žánrovými scénami. V průběhu 17. století se polovina stavby, poškozené za třicetileté války, zřítila. Při opravách torza zámku ve druhé polovině 20. století byla objevena a následně obnovena jeho renesanční sgrafitová dekorace. Nádvorní průčelí jednoho ze dvou dochovaných křídel rytmizuje iluzivní architektonický prvek dvoupatrové obloukové arkády. Obě fiktivní arkádová patra mají sice rozdílné proporce, ale společné jsou jim polygonální pilíře se složitými hlavicemi a plné poprsní zídky.

8.15. **Sgrafitová dekorace věže, Přerov nad Labem, zámek, 1562.**

Fiktivní arkatura, jejíž pole zaplňuje bohatě stylizovaná rostlinná a květinová ornamentika, a pás s píšťalovým motivem pokrývají hmotu schodišťové polygonální věže, zbudované při vrcholně renesanční přestavbě zámku zkraje šedesátých let 16. století.

8.16.
Sgrafitový domovní štít, Český Krumlov, Dlouhá ulice čp. 32, 2. polovina 16. století.

Úzké dvouosé domovní průčelí pokračuje nad okny prvního patra páskem sgrafitových psaníček, a motivem fiktivní nízké arkády s hustě řazenými oblouky, která je vložena mezi horizontální pásky s ornamentem pletence a vejcovce. Na část stěny zdobené iluzivní sgrafitovou arkaturou, kryjící půdní prostory domu (složitější stavební vývoj objektu zde dokládá patrně starší slepý okenní výklenek), navazuje atikový štít tvořený plnou stěnou s pilířky, vynášejícími zdobné kamenické prvky - šišky.

8.17.
Mužská herma, Český Krumlov, Krčínův dům, Na louži čp. 54, po 1580.

Kónické pilířky nesoucí lidskou polopostavu, poprsí či hlavu, patřily - společně s iluzívními římsami a výklenky se sochařskou výzdobou - k oblíbeným malovaným dekoracím renesančních domovních průčelí. Zároveň s malbou fiktivních oken, které rožmberský regent Jakub Krčín z Jelčan přejal do fasádní výzdoby svého výstavného domu z dekorace obou malovaných nádvoří českokrumlovského zámku, byly na průčelí objektu uplatněny i další iluzivní architektonické prvky. Zatímco hermovky (karyatidy) členící meziokenní plochu prvního patra mají víceméně tradiční formy vousatých svalovců, podpírajících svými hlavami římsoví, hermovky druhého patra dostaly podobu divých bezrukých mužských torz, jejichž figury vyrůstají z propletených točených sloupů, které připomínají kluzká hadí těla.

8.18.
Malované okenní rámy, Český Krumlov, Náměstí Svornosti, konec 15. století - 1. třetina 16. století.

Jednoduchý a přitom efektní prvek výzdobný prvek pozdně gotických a raně renesančních městských domů tvořily malované okenní pasparty kolem jednoduše profilovaných rámů kamenných oken (na prezentované ukázce českokrumlovského městského domu jsou dnes zčásti zakryté mladšími prvky dřevěných okenic). Barevné rámování je sestavené z šikmo kladených červených, žlutých a bílých pruhů. Pestré rámy okenních otvorů jsou společně s malovaným erbem pětilisté rožmberské červené růže jedinou dekorací jinak - díky hladce světlému omítnutí - dojmově odlehčené stavby.

8.19.
Malované architektonické rámy oken, Telč, měšťanský dům, náměstí Zachariáše z Hradce čp. 15, po 1550.

Plocha prvního patra domu se do veřejného prostoru rynku otevírá dvojicí obdélných gotických oken s jednoduchou profilací kamenných ostění. Při malířské kultivaci průčelí, k níž došlo snad hned zkraje druhé poloviny 16. století, bylo každé z oken ze stran fiktivně sevřeno robustními hranolovými pilíři s patkou a hlavicí a svislými obdélnými průseky. Na horní římsu ostění obou oken navázal podobným způsobem fronton (nadokenní štít) ve tvaru vysokého rovnoramenného trojúhelníku. Horizontálně okenní otvory do rozvrhu fasády kotví malované římsy s ornamentálními pásky: stylizovaného listovce a perlovce. Malebný dojem malovaného architektonického lešení oken zajišťuje svěží barevnost: sytě zelenkavé plochy fasády, pískového tónu pilířů a hnědavých odstínů frontonů a říms.

8.20.
Sgrafitová luneta s poprsím válečníka, Litomyšl, zámek - severní fasáda arkádového nádvoří, po 1583.

Segmentový štít vyrůstající z nadokenní kamenné římsy sdruženého renesančního okna nejhořejšího pásu sgrafitové nádvorní fasády vyplňuje rollwerková kartuš se zavíjenými okraji a stuhami provlečenými oválnými prostřihy. Cípy látky drží v tlamách stylizované lví hlavy. Stejný zoomorfní motiv zdobí také přilbici vousatého muže - válečníka, jehož poprsí vyplňuje centrální pole kartuše.

8. 21.
Iluzivní malba domovního průčelí, Pardubice, Zámecká ulice čp. 21, 1515-1520.

Škálu malované výzdoby pardubických renesančních městských domů z éry Viléma z Pernštejna rozšířil v roce 1987 objev výklenků s iluzivním malířským podáním polovičních figur muže a plavovlasé ženy v červených šatech a jablkem v ruce, kteří z otevřených oken vyhlíží do ulice. Žluté okenní rámy jsou po dobovém způsobu vyplněny kruhovými sklíčky zasazenými do olověné sítě.

8.22.
Iluzívní okno, Horšovský Týn, kostel sv. Apolináře, poslední třetina 16. století.

Na zevní severní straně kostela se ve značné výšce dochoval fragment pozdně renesanční malované výzdoby, sestávající z části iluzivní římsy s masivní profilovanou konzolou a útlým páskem vejcovce a okna. Dvoukřídlé okno s hustou sítí kolečkového zasklení má půlkruhový záklenek a vroubí je široká dovnitř vtažená špaleta. Zdání reálného okenního otvoru s výplní tu podporují jak minuciózně malované součástky kování dřevěného rámu okna, tak barevné odlišení šedavé římsy a líce okolního zdiva s vnitřní stranou špalet, které svým okrovým odstínem a fikcí jemně vrásněného povrchu evokují kamenný materiál. Linie okenního kamenného parapetu ubíhají dle pravidel lineární perspektivy, na okenních špaletách se - patrně pro evokaci skutečného světelného denního režimu - střídají jasné úseky se zastíněnými plochami. Přibližné kladení vzniku malovaného fragmentu z fasády horšovotýneckého kostela do období poslední třetiny 16. století umožňuje zbytek zavíjeného orámování okna.

8.23.
Iluzivní malba okna s papouškem, Innsbruck, zámek Ambras, nádvoří, 1569-1571.

Středověký hrad ležící nedaleko Innsbrucku byl přestavěný v šedesátých a zkraje sedmdesátých let 16. století na rezidenční sídlo arciknížete Ferdinanda Tyrolského. Fasády vnitřního nádvoří horního zámku dostaly bohatou a námětově pozoruhodnou nástěnnou výzdobu. V roli grafických předloh k ní posloužily prováděcím malířům (známý je z nich pouze Heinrich Teufel) práce Josta Ammana a Virgila Solise. Tedy stejných tvůrců, kteří svými grafickými cykly inspirovali ve stejné nebo jen o málo pozdější době výtvarnou dekoraci měšťanských domů i několika aristokratických sídel v Čechách (Český Krumlov, Telč, Litomyšl).
Pro oživení monotónně ubíhajících stěn nádvorních průčelí se na nich objevují fiktivní malovaná okna se skleněnými terči vsazenými do kostry z ocelových pásků. Někdy jsou okna zcela zavřená, jindy mají otevřenou některou z okenic a vyhlíží z ní mužská postava, na parapetu okna stojí květinová váza nebo sedí na římse rámu barevný papoušek či šňůrkou připoutaný dravec.

8.24.
Iluzívní malba pootevřeného okna s vyhlížejícím starcem, Český Krumlov, Krčínův dům, Na louži čp. 54, po 1580.

Renesanční malby na obou průčelích domu, který zkraje osmdesátých let 16. století (až do roku 1583, kdy se odstěhoval do Křepenic u Jelčan) obýval rožmberský regent Jakub Krčín, byly nově nalezeny až v roce 1952. Při restaurování malované výzdoby kratšího, architektonicky jinak nečleněného uličního průčelí byla obnovena také čtveřice iluzívních oken s trojdílně členěným rámem a výplní ze skleněných puklic. Z pootevřených okenic spodní dvojice oken vyhlíží poprsí mladé ženy s hlavou zahalenou v bílé roušce a vousatého starce v baretu. Průhledy horních oken, rámovaných po stranách taktéž malovanými sloupy, vyhlíží dle dobové módy oděný kavalír a opička držící v ruce ovoce (?).

8.25.
Iluzívní malba okna s mříží, Český Krumlov, zámek - fasáda předního nádvoří, 1574-1577.

Přízemí nádvoří obíhá pás fiktivního rustiky s efektně pojednaným stínováním zkosených plošek. V dobové řeči byl tento specifický způsob malované výzdoby popisován jako: *„zdi zevnitř kvadrátem vyrýsovati.“* Jen na několika místech narušily souvislý rustikový koberec malby obdélných zamřížovaných okének s perspektivně pojednanými liniemi. Za autora freskových maleb nádvorního průčelí s alegorickými a mytologickými náměty je pokládán rožmberský dvorní malíř Gabriel de Blonde.

8.26.
Malovaná fasáda s iluzivními nikami a sdruženým oknem, Český Krumlov, zámek, jižní fasáda předního nádvoří, 1574-1577.

Barevný akord malovaných nádvorních stěn je odvozen z reálných odstínů kamenného materiálu, jenž je v nástěnných malbách evokován. Převažují šedá, okr a hnědočervený odstín. Hladká průčelí jsou bohatě pročleněna malovanými architektonickými články (výklenky s plastikami řady planet, antických božstev a hrdinů; vypouklými polosloupy; slepými sdruženými okny). Snahu o vyvolání iluze skutečného, náročně komponovaného nádvorního průčelí s kamennými prvky okenních obrub, parapetů, říms a se sochařskou výzdobou výklenků dokládá několik malovaných opeřenců, usazených nebo kráčejících po malovaných římsách.

9. Dekorativní formy - ornamenty a grotesky

9.01. – 9.02.
Sgrafitová psaníčka, Litomyšl, zámek - jižní vstupní průčelí, 1576.

9.03.

Praha – Hradčany, Schwarzenberský palác, Hradčanské náměstí čp. 185, 1567, obnova sgrafitové 1871-1890.

Exteriér jednoho z nejimpozantnějších renesančních pražských šlechtických paláců, zbudovaného po polovině 16. století pro nejvyššího pražského purkrabího Jana mladšího z Lobkovic, vyniká výtvarně celistvým pláštěm. Tvoří jej souvislé sgrafitové kvádrování a v pohledově exponovaných partiích (lunetové římsy a stupňovité štíty) i složitější dekorativní a vegetabilní kompozice. Snímek zachycuje jehlancovou bosáž s motivem stylizované větvičky, která se uplatňuje na ploše severní uliční zdi s hlavním vstupem mřížovou branou.

9.04.
Brandýs nad Labem, zámek - východní nádvorní fasáda, okolo 1568.

Při dostavbě brandýského zámku po zhoubném požáru v roce 1552 byly na části nádvorních průčelí překryty relikty starších sgrafitových vrstev. Nový psaníčkový plášť měl výtvarně náročnou podobu: psaníčka lemoval vejcový ornament a jejich středové plošky, zv. zrcadla, vyplnily roztodivné groteskové masky nebo stylizované rostlinné úponky.

9.05.
Náchod, zámek, první nádvoří, 3. třetina 16. století.

Výtvarný dojem použitého psaníčkového koberce nádvorní fasády zámku je založený na efektním střídání světlých, tmavých a oble šrafovaných diamantových fazet. Perspektivnost jejich linií je však pouze zdánlivá, kompozice psaníček je povýtce dekorativní.

9.06.
Litoměřice, dům U Černého orla, Mírové náměstí čp. 12, kolem 1564.

Nárožní pilíř loubí výstavního měšťanského domu, zbudovaného v šedesátých letech 16. století vlašským stavitelem Ambrožem Ballim, dostal jednoduchou sgrafitovou úpravu. Zrcadlo psaníček je zcela nezdobené a jejich tělo rámuje jen úzká světlá pasparta.

9.07.
Brandýs nad Labem, zámek - severní nádvorní fasáda, konec 16. století.

Motivika horizontálně členěného sgrafitového vlysu bohatě čerpá z antických dekorativních vzorů. Do sítě jemné rozviliny jsou vpleteny masky, groteskové polopostavy, vázy a květiny. Jednotlivá pole groteskového pásu jsou vroubena meandrovým lemem, jehož vlnkovitý rytmus a stylizovaní hlavonožci, kteří se jím nechávají unášet aludují na renesanční oblibu fauny vodní říše.

9.08.
Přerov nad Labem, zámek, exteriérové průčelí, 1562.

Sova a další zástupci ptačí říše, kteří posedávají na vegetabilních ratolestech, patří k jednomu ze svěžích výzdobných motivů, které v šedesátých letech 16. století pokryly vnější průčelí přerovského královského zámku.

9.09.

Sgrafitová dekorace zámeckého nádvoří, Doudleby nad Orlicí, zámek - kout vnitřního nádvoří, 1590.

Optickou jednolitost souvislého sgrafitového koberce se složitými geometrizujícími vzory, který zastřel nádvorní fasády nevelkého čtyřkřídlého zámku, narušila vestavba arkádového ochozu v době kolem roku 1630. Sgrafitová výzdoba, jež zanikla za raně barokní adaptace zámku v poslední třetině 17. století, byla restaurována po roce 1886.

9.10.
Sušice, Rozacínovský dům, Náměstí Svobody čp. 48, kolem 1600.

Sgrafitová dekorace průčelí domu, jehož plochu zaplňují širokolisté rostlinné úponky, květinové vázy a rozmanitě ornamentované obruby meziokenních ploch a výklenků štítu, čerpá evidentně více z forem lidového umění než z učených vzorníků. Ze závěsu stylizovaných listů se tu klube divý lesní muž.

9.11**.**
Praha - Malá Strana, Martinický palác, Hradčanské náměstí čp. 67, po 1580.

Sgrafitové pole nad svrchní římsou sdruženého okna zdobí antický dekorativní prvek frontálně zachycené býčí lebky (tzv. bukranion) - převzatý snad z vlivných renesančních teoretických traktátů italského architekta Sebastiana Serlia - a stylizovaná lví maska s ovocným věncem, které jsou spojeny šátkovými závěsy.

9.12.

Malovaná zavíjená kartuš se satyrem troubícím na roh, Český Krumlov, bývalá jezuitská kolej (dnes Hotel Růže), Horní ulice čp. 154, okolo 1588.

9.13.

Malované pole s ovocným festonem na lunetové římse, Český Krumlov, bývalá jezuitská kolej (dnes Hotel Růže), Horní ulice čp. 154, okolo 1588.

9.14.
Satyr s groteskní helmicí, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Na podstřešní fabionové římse se v malované monochromní spleti rostlinného a zavíjeného ornamentu s pentlemi - zpracovaného podle grafických listů Cornelise Florise a Cornelise Bose - objevují kruhové kartuše s výjevy odvozenými z Ovidiových *Proměn*. Některé další rámy vyplňují figury satyrů či jiných groteskních bytostí navlečených do obručí a s prapodivnými prostříhávanými helmicemi na hlavách.

9.15.
Fantastický vůz, Český Krumlov, zámek - průčelí Nového purkrabství, 1578.

Mezi fantaskními, šedavou barvou zpracovanými malbami zaplňujícími dlouhý úsek římsy lze nalézt také fantastické vozy říčních a dalších božstev. Tato manýristická vozidla jsou sestrojena z prořezávaných architektonických článků doplněných malými koly a taženy rohatými čerty, hlemýždi nebo obdobně bizarními opřilbenými šelmami.

9.16.
Alchymistické piktogramy, Český Krumlov, Porákův dům, Latrán čp. 53, 70. léta 16. století.

Na boční fasádě domu je pod římsou znázorněn pás se sgrafitovými obrazci, z nichž některé připomínají alchymistické piktogramy, značky a další instrumenty (tavící pece aj.). Výzdoba českokrumlovského domu dokládá, že obliba ezoterismu se ve druhé polovině 16. století zdaleka neomezovala pouze na příslušníky panské vrchnosti, ale plynule pronikla i do širších měšťanských vrstev.

9.17.
Innsbruck, zámek Ambras, vnitřní nádvoří, chiaroscurová malovaná výzdoba, 1569-1571.

Dvojvrstvý rollwerkový rám zdobený stylizovanými maskarony a závěsy tvoří jeden z fiktivních architektonických článků, které v malovaných vlysech nádvorních průčelí zámku, zbudovaného pro bývalého českého místodržícího arciknížete Ferdinanda Tyrolského, navzájem oddělovaly složité scénické obrazy s průvody antických božstev, křesťanských Ctností a válečných hrdinů.

Část II Tesáno do kamene

1. Starověká mytologie a historie

2.1.01
Sousoší Heliových koní, I. J. Platzer, Dobříš, zámecká zahrada, 1760

Vrchol bohaté sochařské výzdoby po „francouzském způsobu“ koncipované zahrady dobříšského zámku, vzniklé do roku 1765 podle návrhu architektů Julia Roberta de Cotte a Giovanniho Nicoly Servandoniho pro hrabata rodu Colorado-Mansfeld, představuje kaskádovitá fontána se sousoším Tritónů napájejících Heliovy koně. Námět odkazuje ke slunečnímu božstvu Héliovi, který svou každodenní povinnost plnil ve voze taženém čtyřmi okřídlenými koňmi. Jeho cesta začínala na východě (snad někde v Kolchidě) a probíhala nad celou zemí, aby byla zakončena na dalekém západě na ostrově Blažených, kde se jeho koně po náročné pouti vykoupali a napásli. Hélios, jehož symbolem je kohout, potom ve svém člunu, zhotoveném samotným božským kovářem Héfaistem, odplouval po vodách oceánu zpět na východ, kde se dalšího dne jeho cesta opět opakovala.

2.1.02
Neptun jedoucí na čtyřspřeží, Telč, zámek, 2. polovina 16. století

Páni z Hradce patřili k nejvýznamnějším stavebníkům a uměleckým mecenášům renesančních Čech a Moravy. Středověký hrad v Telči nechal na moderní náročně dekorované sídlo přestavět Zachariáš z Hradce (1527-1589), v průběhu padesátých a šedesátých let 16. století. Ikonograficky pestrá výzdoba zámeckých komnat, kombinující techniky sgrafitta (slavná Klenotnice), štukatury, zlacené řezby i nástěnné freskové malby, programově promlouvala o křesťanských nábožensko-morálních pravdách, o nezbytnosti věčného boje s vlastními hříchy. Fasáda palácového křídla, obráceného do rozlehlé zahrady s arkádovými chodbami, byla ozdobena štukovým reliéfem Neptuna (řec. Poseidóna) s trojzubcem v ruce, jedoucím na dvoukolovém voze taženém vzpínajícími se mořskými koňmi. Podle výkladu Jana Müllera zde modelér chtěl představit mořského vládce *„asi též v roli zachránce trójského vůdce Aenea, legendárního praotce Římanů i Vítkovců“*. Jak praví Vergilius: *„Ten pak* /Neptun/ *krotí jich vášně a řečí konejší srdce. / Podobně mořský jek se utišil, jakmile otec / za jasné oblohy vyjel a na moře, do dálky hledě, / letěl na rychlém voze a koňům povolil uzdu. / Umdlelý Aeneův lid vším úsilím s koráby kvapí, / kde je nejbližší souše, a míří k libyjským břehům…“* (Aeneis I, 153-158. Překlad O. Vaňorný)

2.1.03

Venuše v dílně Vulkánově, Praha - Pražský hrad, královská zahrada, Paolo della Stella, po 1538

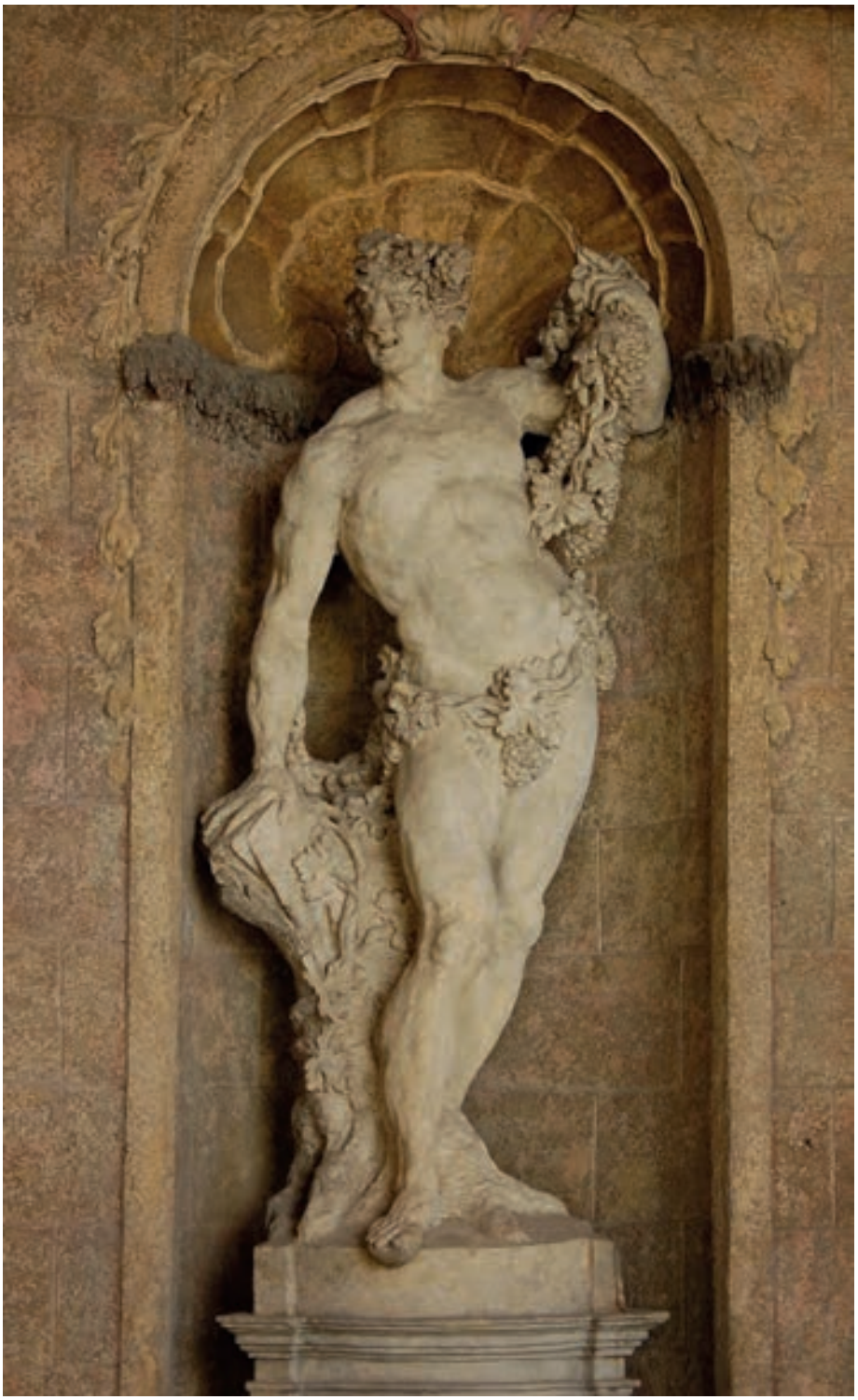
Podélný pavilon, určený k občasnému pobývání v klimaticky příznivých částech roku, nechal na východním konci Královské zahrady postavit pro svou choť Annu český král Ferdinand I. Stavbu letohrádku prováděl v letech 1538-1552 italský kameník Paolo della Stella se svými pomocníky; na dokončení budovy (do roku 1563) - zbudování patra s velkým tanečním sálem a atypické střechy ve tvaru obráceného lodního kýlu - se poté podílel architekt Bonifác Wohlmut. Z ruky Paola della Stelly vzešla také početná reliéfní výzdoba arkádového ochozu letohrádku, námětově čerpající převážně ze starověkého bájesloví (zdrojem byly Ovidiovy *Proměny*) a historie (látku pro ně kamenosochaři čerpali např. z Liviových *Dějin Říma*), ale vedle toho zpodobňující i několik alegorických scén (draci).

Symetricky komponovaná scéna, zachycující manželský pár Venuše, bohyně lásky a plodnosti, a Vulkána (řec. Héfaista), řecko-římského boha ohně, v kovářské dílně s kovadlinou a planoucí výhní, vychází z Vergiliovi *Aeneady* (VIII, 370-385). Venuše požádala svého chotě, aby ukul zbroj pro jejího syna Aenea, chystajícího se do války v Latii. Význam a obliba této epizody v renesančním umění vyvěrala z toho, že po Aeneově vítězství byla na Tiberu založena trojská osada, v jejíchž obyvatelích spatřovali Římané své mytické předky. Reliéf zachycuje nahou Venuši s dětským amorkem na jedné straně kovadliny, která tvoří pomyslnou osu výjevu, a šlachovitého svalnatého starce - Vulkána - tepajícího na její svrchní desce plát železné zbroje.

2.1.04
Jupiter, Praha-Malá Strana, Vrtbovská zahrada, M. B. Braun - dílna, kolem 1720

Tradičními atributy Jupitera (Dia), nejmocnějšího z antických olympských bohů, byli orel (legendická předzvěst jeho triumfu ve válce s Titány) a svazek klikatých blesků (ty dnes v pozdvižené pravici svrchovaného vládce nebes, tvořícího jeden z článků bohaté figurální výzdoby parapetu terasy Vrtbovské zahrady chybí).

2.1.05
Bakchus, Praha-Malá Strana, Vrtbovská zahrada, M. B. Braun, kolem 1720



Vrtbovská zahrada, ležící na svahu Petřína, byla vytvořena jako barokní zahrada italského terasového typu pro Jana Josefa hraběte z Vrtby, nejvyššího purkrabího Pražského hradu. Jednotlivé výškové úrovně jejího malebně modelovaného areálu, navrženého architektem Františkem Maxmiliánem Kaňkou, propojují schodiště osazená početnou zahradní plastikou (sochy antických božstev, skupiny puttů, dekorativní vázy). Nejkvalitnější sochy tohoto souboru představují postavy Bakcha (Podzimu) a Cerery (Léta), ustavené v nikách v interiéru sally terreny a představují torzo původně zamýšleného cyklu čtyř ročních období (podle ustáleného zvyku by Jaro zosobňovala Venuše a Zimu pak stařec s kosou -Saturn. Bakchus (Dionýsos) byl vášnivým božstvem plodnosti a obvykle byl zobrazován jako vínem rozjařený jinoch s korunou spletenou z vinných hroznů a listů kolem hlavy (někdy mívá v ruce hůl s piniovou šiškou - symbolem plodnosti).

2.1.06
Plútón (?), Litomyšl, zámecká zahrada, 1732, Jiří Pacák

Komorní zahradu velkolepě sgrafity ozdobeného renesančního zámku uzavírá na jihovýchodní straně ohradní zeď, na níž je osazen „litomyšlský Olymp“ - čtveřice soch antických božstev (vedle Plútóna jde o Apollóna, Ceres a Dianu) a mladší soubor dekorativních váz, vzniklých v posledním desetiletí 18. století. Sochy bohů pochází z doby, kdy panství patřilo Františku Václavu Trautmannsdorfovi, který k částečným úpravám zámeckého areálu najal stavitele Františka Maxmiliána Kaňku. Postava Plútóna, svalnatého muže s bedry zahalenými drapérií, přidržuje pravicí hrábě, zatímco v levé ruce svírá u boku kružidlo a polorozvitý svitek s ornamentálně vyvedeným nákresem zahrady. Vládce podsvětní říše nepatřil v oblasti sochařské dekorace raně novověkých zámeckých zahrad a parků k často zobrazovaným mytologickým aktérům. Možným vysvětlením pro jeho začlenění do litomyšlské zahradní skupiny je jeho uctívání jako dárce vegetace, ukotvené svými kořeny pod povrchem země.

2.1.07
Faunus, Květná zahrada - kolonáda, Kroměříž, Michael Mandík, po 1671

Zpodobnění odpočívajícího Fauna, řeckého božstva lesů, polí a stád, jehož domovem byla idylická Arkádie (původně na Peloponésu; v přeneseném významu pak elegická a sentimentální a magická krajina), obývaná nymfami, pastýři, satyry a kentaury, patří do souboru celkem čtyřiačtyřiceti mytologických a historických antických postav, které tvoří část sochařské výzdoby kolonády Květné zahrady. Mladík Faun je v kroměřížské venkovní „galerii“ zachycen, jak se opírá o kmen a odpočívá se zavřenými očima.

2.1.08
Apollón, Dobříš, zámecká zahrada, I. J. Platzer, 1760

Apollón byl jako božstvo spojen v řecko-římské mytologii s mnoho různými funkcemi. Pro svůj přídomek Foibos (Zářící) byl uctíván jako bůh slunečního jasu, byl spojen s léčitelskou rolí, pojímán jako ochránce mořských cest a patron profesí, sbírajících svoji inspiraci z kreativního třeštění: rapsódů, věštců a hudebníků. V doprovodu devíti bohyň - básnických múz pobýval v pohoří Parnásos. Socha ve výklenku zdi terasy dobříšské zahrady jej zachycuje jako žensky sličného jinocha s lyrou (v renesančním umění violou) v ruce.

2.1.09

Potrestání Marsya, Paolo della Stella, po 1538, Pražský Hrad - Královská zahrada

Tragický příběh vychloubačného fauna, který našel Minervinu syrinx a naučil se na ni hrát tak dobře, že přijal výzvu k soutěži se samotným bohem hudby Apollónem (Proměny VI, 382-400), vnímali renesanční humanisté jako alegorii panujícího - kosmického i politického - řádu a ukázku krutého potrestání těch, kdo by se tuto harmonii svojí troufalostí pokoušeli jakkoli narušit. Rozhodčí sbor Múz přiřkl vítězství v hudebním klání Apollónovi a satyr Marsyásl přivázán k borovici a zaživa stažen z kůže. Athéna-Minerva svoji ze stvolů rákosu zkonstruovanou dvojitou flétnu dvojitou odhodila, neboť ostatní Olympané se vysmívali tomu, jak při hře na ni komicky nadouvala tváře. Proti Apollónovu strunnému nástroji - lyře, jejíž čiré zvuky byly v renesanční hudební teorii spojovány s duchovní kvalitou, byl zvuk drsně pištící syrinx považován za prostopášný (samotný nástroj byl spojen s falickou symbolikou).

Na pražském reliéfu visí faun připoután za ruce a nohy ke stromu, před ním stojí nahý Apollón, který z kamenného bloku (oltáře), na jehož boku jsou zavěšeny hudební nástroje obou aktérů příběhu, bere nůž a chystá se započít krvavé dílo.

2.1.10
Potrestání satyra Marsya, Dobříš, zámecký park, I. J. Platzer,

Obliba mytologického exempla brutálního potrestání pyšného satyra přetrvávála - jak dokládá rustikální reliéf na váze ze zámeckého parku v Dobříši - i v období baroka. Původní mýtus byl, jak uvádí James Hall, možná ohlasem *„frýžského obřadu spojeného s kultem plodnosti , který vyžadoval lidskou oběť; obětovaný člověk v něm byl zavěšen na posvátnou borovici.“* Scénu lze přeneseně číst i jako svár chladného intelektu s vášnivou emocionalitou nebo - v teologicko-moralizujícím dobovém výkladu - jako Apollónovo zachránění satyrovy duše (sedřením kůže je satyr zbaven tělesnosti-hříchu a navrácen, jak do prvotního stavu božské milosti; jeho utrpení je předobrazem Kristova ukřižování).

2.1.11

Ianus se dvěma klíči, Paolo della Stella, po 1538, Pražský Hrad - Královská zahrada, po 1538

Římský bůh Ianus (Janus) měl podle bájeslovného podání dvě tváře. Pro tuto svou nevšední fyziologickou výbavu, díky níž viděl oběma směry (vpřed i dozadu), byl považován za klíčníka nebeské brány a uctíván jako strážce městských bran. V renesančních alegoriích času pak vystupoval jako dvojdomá personifikace minulosti a budoucnosti. Na reliéfu z podnože sloupu arkády pražského letohrádku je Janus vyobrazen jako vousatý muž sedící ve stínu palmy a v natažené pravici svírající dva překřížené klíče od dvojité brány války. V kontextu celého výzdobného programu Belvederu tu figuruje - ve stopách panovnické propagandy antického Říma - jako prototyp mírotvorce, v jehož chrámu na římském Foru Romanu byl spoután a vězněn démon války (ten je vyobrazen na sousední sloupové patce).

2.1.12

Romulus a Remus krmeni vlčicí, Paolo della Stella, po 1538, Pražský Hrad - Královská zahrada, po 1538

Podle podání, uváděného starověkými historiky Liviem a Plutarchem, byli dvojčata Romulus, legendární zakladatel Říma, a Remus dětmi vestálky, kněžky Vestina chrámu, která byla pro porušení své čistoty (zdůvodňovala jej svým znásilněním od boha války Marta) uvězněna a obě děti měly být utopeny v řece Tiberu. Nakonec byly smrti ušetřeny a poslány v kolébce po proudu řeky. Mělká voda vyvrhla plovoucí korýtko na souš a hladem plačících dětí se ujala divoká vlčice z okolních hor, která chlapce odkojila svým mlékem.

2.1.13
Andromeda a mořská obluda, Dobříš, zámecký park, I. J. Platzer,

Reliéf na plášti dekorativní zahradní vázy vychází z Ovidiových *Proměn* (Met. IV, 765-786). Zachycuje Andromedu, dceru aithiopského krále, jež byla jako oběť pro mořskou obludu připoutána okovy k pobřežnímu skalisku. Před spáry okřídleného draka krásku zachránil rek Perseus, syn Danay a Jupitera.

2.1.14

Diana, Lysá nad Labem, zámecká zahrada, M. B. Braun (modely) - Jan Dlouhý-Lang a František Adámek (realizace), 1735

Řecká bohyně Diana (řec. Artemis), personifikace panenské čistoty (v malovaných renesančních alegoriích byla jejím protipólem žádostivá Venuše) byla pravidelnou součástí sochařské stafáže barokních zahrad. Nejčastěji bývá zachycena jako sličná, v tunice oděná lovkyně (v Lysé nad Labem je její půvab podtržen odhaleným poprsím) s toulcem na rameni, opírající se o luk (někdy doprovázená psi a jeleny). Dianin božský atribut představuje srpek měsíce

2.1.15

Aktaión překvapující bohyni Dianu při koupeli, Olomouc, Hauenschildův dům, 1583

Dominantním výtvarným prvkem renesančního dvoupatrového domu olomoucké měšťanské rodiny Hauenschildů, postaveného patrně ve druhé polovině roku 1583 (poté, co získali šlechtický přídomek „z Fürstenfeldu“), je nárožní arkýř s reliéfní kamenickou dekorací. Neznámí tvůrci zde provedli několik příběhů z Ovidiových Metamorfóz, přičemž za předlohy jim posloužily dřevoryty Virgila Solise. Vedle scén: Pýramos a a Thisbé, Prokné a Filoméla, Pentheus a Bakchos ad. je tu zvárněn také příběh Diany a Aktaióna (Met. III, 138-253). Vnuk thébského krále při lovu v lese náhodně přistihl bohyni Dianu s nymfami, koupající se v jeskynní tůni. Za to, že spatřil její nahotu jej Diana proměnila v jelena (na výjevu je zachycena situace, kdy Aktaiónovi právě narostla jelení hlava) a poté jej roztrhali psi jeho vlastní lovecké smečky.

2.1.16

Sochařská dekorace schodiště na nádvoří zámku Vranova nad Dyjí, Tobiáš Kracker (?), kolem 1720

Po stranách venkovního schodiště vedoucího k Sálu předků, oválného „chrámu ctností“ šlechtického rodu Althannů, jehož působivou architekturu tyčící se na skalnatém ostrohu nad hustě zalesněným údolím, navrhl přední rakouský barokní architekt Johann Bernhard Fischer z Erlachu a zářivými mytologickými freskami bohatě vyzdobil malíř J. M. Rottmayr, je usazena dvojice kolosálních sousoší představující oblíbená hrdinská exempla z antického starověku: Herkules (Herakles) zápasící s lybijským obrem Antaiem /vlevo/ a Aeneas vynášející na zádech z hořící Tróje svého otce Anchísa /vpravo/. Obě bájeslovné epizody lze také interpretovat jako personifikace dvou živlů: Vzduchu (Antaios je Heraklem zdvižen tak, že se nedotýká země) a Ohně. Tradovaný původ - že se na Vranov dostaly jako dar císaře Karla VI. jeho favoritce hraběnce Althann-Pignatelli - a autorství obou soch (připisované staršími publikacemi císařskému sochaři Lorenzovi Mattiellimu) jsou dosud pramenně nepodložené.

2.1.17
Samson zabíjející lva, Smečno, zámecký park, 1. polovina 18. století

Výjev zachycuje starozákonního soudce Samsona, považovaného středověkými vykladači Písma za prefiguraci Krista, přemáhajícího lva (v alegorickém křesťanském čtení - ďábla). Stojící rek, vybavený nadlidskou silou, zahubil šelmu holýma rukama (podobně zabil lva, plenícího okolí města Nemey, i jiný mytologický silák Herkules). Ve výtvarném umění byl jejich zápas často zpodobňován tak, že Samson lvovi rukama roztahuje, resp. páčí čelisti.

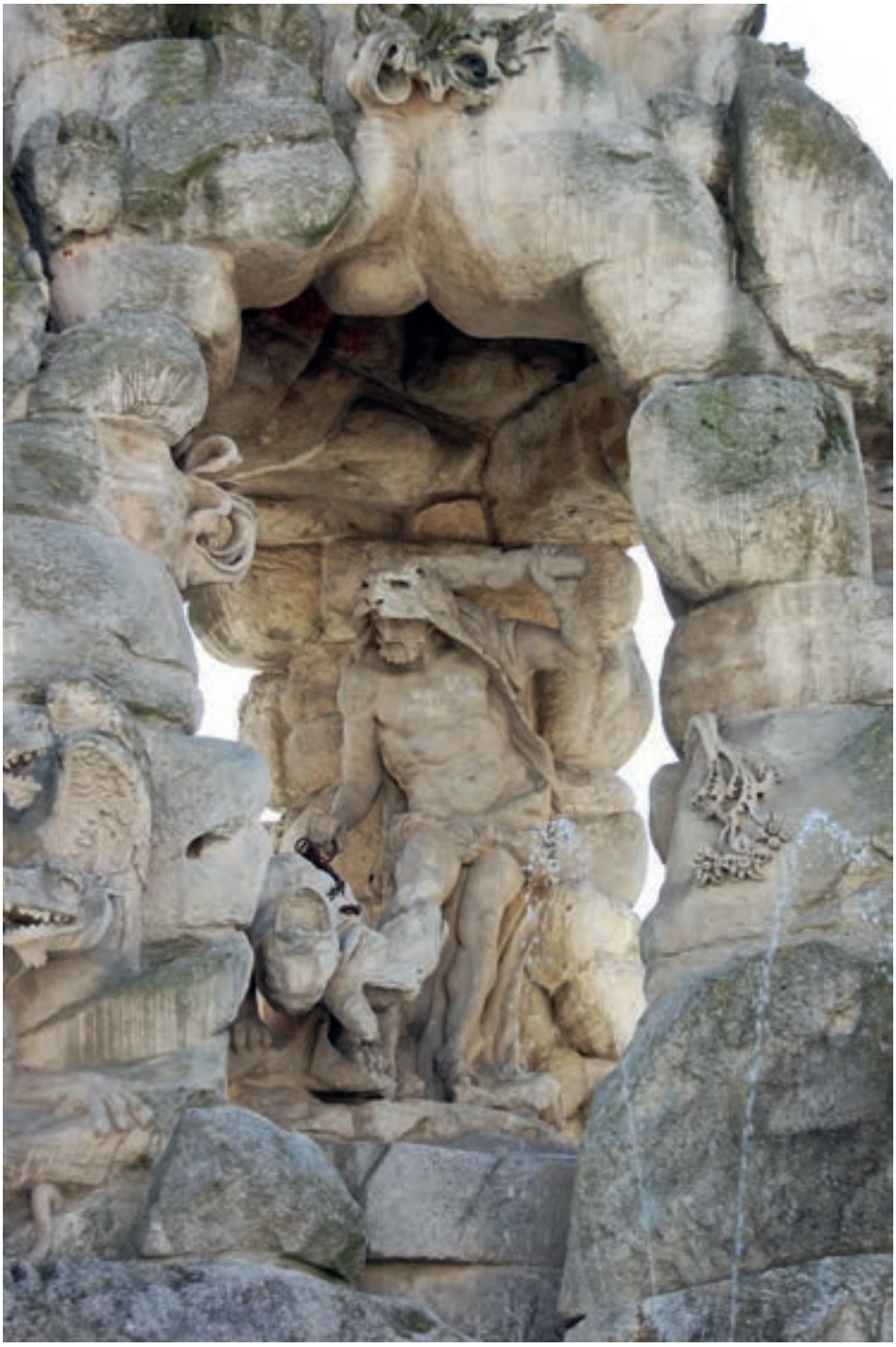
2.1.18

Herkules zápasí s obrem Kákem, reliéf pravého soklu portálu Clam-Gallasova paláce, Praha-Staré Město, Husova ulice, Matyáš Bernard Braun, 1714

Stavebníkem jedné z nejhonosnějších staroměstských civilních staveb byl Jan Václav Gallas, od roku 1708 nejvyšší zemský maršálek a pozdější místokrál neapolský. Stavbu rodového sídla zadal proslulému rakouskému architektu Janu Bernardu Fischerovi z Erlachu, který byl patrně i autorem ideového konceptu sochařské výzdoby paláce, jejíž realizace připadla invenčně pohotovému sochaři M. B. Braunovi a jeho dílně. Po stranách obou uličních portálů paláce se namísto obvyklejších hromotluckých postav, tzv. atlantů, objevily dvojice mytologických Herkulů, opásaných kolem beder lvími kůžemi. Podpůrné architektonické články tak nahradily energické figury starověkých siláků, jejichž podstavce zaplnily reliéfy z bájí o Herkulových činech. Dvanáct Herkulových prací, jež oblíbený řecký rek musel vykonat při službě tírynskému králi Eurystheovi jako akt pokání za smrt vlastních dětí, kterou přivodil v záchvatu šílenství a současně urážku olympských bohů, byly odpradávna tradičně vnímány nejen jako příběh osobní síly a odvahy, ale též jako symbolické vyjádření triumfu dobra nad zlem.

2.1.19

Herakles poutající trojhlavého psa Kerbera, Kašna Parnas, Brno, Zelný trh, Thobias Kracker mladší, 1690-1695



Dvanáct Heraklových činů („kánon“ dvanácti scén se ustálil zřejmě v helénistickém období), jež oblíbený řecký rek musel vykonat při službě tírynskému králi Eurystheovi jako akt pokání za smrt vlastních dětí, kterou přivodil v záchvatu šílenství a současně urážku olympských bohů, bylo od renesance tradičně vnímáno nejen jako příběh osobní síly a odvahy, ale též jako symbolické vyjádření triumfu dobra nad zlem. Pod baldachýnem, tvořeným uměle vyrostlým skaliskem kašny, navržené v posledním deceniu sedmnáctého století rakouským architektem Johannem Bernhardem Fischerem z Erlachu, stojí v jeskyni zpodobněn Herakles poutající tříhlavého psa Kerbera (v řecké mytologii strážil vstup do Hádovy podsvětní říše, ale na brněnské kašně Parnas představovala trojhlavá příšera aluzi na podrobení osmanské říše, Francie a uherských povstalců císaři Leopoldu I. Sochařské práce na výzdobě kašny, zahájené sochařem A. Rigou, dokončoval sochař Thobias Kracker mladší.

2.1.20
Kolonáda v Květné zahradě v Kroměříži, Giovanni Pietro Tencalla, 1661-1671

Květná zahrada, zvaná Libosad, byla založena z iniciativy biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorna (1664-1695). Péči o plastickou výzdobu areálu uměnímilovný prelát svěřil do rukou sochaře Michaela Mandíka a jeho pomocníků (po Mandíkově dobrovolném odchodu z Kroměříže v roce 1673 zasáhl v poslední fázi do výzdoby také sochař Michael Zürn ml.), jimž k tomu účelu poskytl řadu volných nebo do knižních atlasů svázaných grafických předloh, zachycující proslulé antické sochy (např. publikace *Villa Pamphilia*, vydaná kolem roku 1670). Sochaři zpracovávali vylámané kamenné bloky přímo v kryté chodbě arkádami otevřené kolonády, kde mohli pracovat celoročně; v zimním období se tu přihřívali u ohňů. V desítkách postav a bust pro biskupovu „galerii" rustikálně zkopírovali řadu antických děl pocházejících z římských sbírek.

2.1.21
Siréna, Rosice u Brna, zámek - nádvoří, reliéfní výzdoba arkád, Jiří Gialdi (?), 1578-1589

Bájné, lidem škodící nestvůry - sirény, harpyje, meluzíny, sfingy ad., patřily k nezbytnému koloritu příběhů starověké mytologie či středověkých fantaskních fabulí. V roli dekorativních prvků některé z nich (především ženská monstra s křídly, spáry či rybím ocasem) ožily v renesanci, kdy byly používány v roli dekorativních motivů na parapetních zídkách či podstavcích sloupů zámeckých arkád, kde se prostřídávaly s militárními atributy, ovocným dekorem, květinami, hermami či postavičkami puttů a kupidů. To je také příklad zámku v Rosicích u Brna, který byl po roce 1562 přestavěn Janem starším ze Žerotína na renesanční sídlo (stavební zásahy a kamenické práce pak pokračovaly i po jeho smrti v roce 1583, kdy panství přešlo do rukou jeho syna Karla staršího ze Žerotína). Otázka autorství rosických arkád je dosud otevřená (v literatuře se spekuluje o jménu italského stavitele Gara di Bisono), na jejich kamenosochařské výzdobě se mohlo podílet hned několik zručných sochařů, např. v Brně usedlý Jiří Gialdi.

2. Biblické příběhy

2.2.01
Adam a Eva v rajské zahradě, Telč, zámek - hlavní arkádové nádvoří, 2. polovina 16. století

Původní gotický hrad, postavený od poloviny 14. do poloviny 15. století, byl postupně vtělen do renesančního komplexu, zbudovaného velmožem Zachariášem z Hradce, který telčské panství převzal v roce 1550. Tvůrcem nově vzniklých renesančních paláců se spojovacími arkádami byl patrně italský stavitel Baltazar Maio da Vomio. Niku prolomenou pod vysokými oblouky arkád parteru hlavního nádvoří vyplňují kamenné biblické figury prapředků lidského pokolení - Adama a Evy v rajské zahradě. Adam (člověk) byl Hospodinem stvořen v 6. dni stvoření, aby žil v rajské zahradě. Z jeho žebra Hospodin Bůh stvořil jeho ženu - Evu. Obě k sobě obrácené a v prvotní nahotě zachycené postavy s individualizovanými tvářemi, které snad měly představovat kryptoportréty Zachariáše z Hradce a jeho manželky Kateřiny z Valdštejna, stojí na malých skalkách u dvou ovocnými plody obsypaných stromů, pozadí výjevu vyplňuje fresková krajina. Eva stojící u Bohem zapovězeného stromu poznání, jehož kmen obtáčí had-svůdce s drobnou jinošskou hlavou, drží v ruce utržené jablko - symbol prvotního hříchu. Svým umístěním pod loggií, stranou vchodu vedoucího do zámecké zahrady, uzavřené přízemními sloupovými arkádovými chodbami, scéna prvotního hříchu, který zatížil lidský rod, tak tvořila svým způsobem kontrapunkt štukovému výjevu Posledního soudu, zdobící hrobní kaple Všech svatých (dokončené roku 1580) se sarkofágem šlechtického manželského páru.

2.2.02
Zelený kříž, Rychnov nad Kněžnou, 3. čtvrtina 18. století

Neobvyklá ikonografická kompozice tzv. Zeleného kříže, stojícího na návrší na okraji Rychnova nad Kněžnou představuje trojboký, rokajovými ornamenty zdobený podstavec, z něhož vyrůstá dřík kříže, ve spodní části tordovaný, završený skulpturou ukřižovaného Krista. Svislé břevno kříže stojí na sféře - zeměkouli, obtáčené hadem (symbolem ďábla). Na čelní straně sféry je zobrazen rozšklebený chřtán Leviathana, mořské příšery s vyceněnými zuby (metaforické přirovnání pekla k rozlehlým útrobám velryby bylo - díky Isidoru ze Sevilly - populární po celý středověk). Nad nozdrami netvora vyrůstá strom poznání, po straně jehož košaté koruny stojí postavy Adama a Evy. U paty dříku je zpodobněna lebka se zkříženými kostmi (podle křesťanské tradice se Adamův hrob nacházel na Golgotě neboli hoře Kalvárie, místě, kde byl podle Nového zákona ukřižován Ježíš Kristus. Na Adamovu lebku tak stékala Kristova krev, vnímaná jako symbol vykoupení celého lidstva; Kristus pak považován za jakéhosi „nového Adama“). Přes své značně rustikální provedení má celé pozdně barokní dílo nepopiratelně mystický nádech.

2.2.03

Setkání Abrahama s Abimelechem u Studně přísahy, Teplice, Statue Nejsvětější Trojice, M. B. Braun, 1718-1719

Ikonografie monumentální teplické statue Nejsvětější Trojice (1718-1719) je - bezpochyby díky proslulosti místních léčivých pramenů /podle legendy, uváděné v *Kronice české* Václava Hájka z Libočan (1543), se odkrytí pramenů od vepřů pasoucích se v lesích a *"svými rypáky horké vody vyhrabujících"* váže k roku 762/ - vedle oslavy protimorových světců koncentrována na oslavu životodárné vody. Mezi reliéfními obrazy se objevují i dva příběhy z Genesis (1. knihy Mojžíšovy), představující Abrahámův smír s pohanským králem Abimelechem (Gen. 21) a smíření Jákoba s Ezauem cestou přes brod Jabok (Gen. 32). První historie je pojednána jako setkání dvou starců u cisterny před vedutou ohrazeného města. Skupinka sedmi ovcí, pasoucích se na svažité skalce v levé části výjevu, není konvenční pastorální stafáží, ale odkazem na biblický děj, v němž je Abraham věnoval Abimelechovi ze svého stáda jako svědectví, že studnu sám vykopal.

2.2.04

Samuel pomazává Davida olejem z rohu, Praha-Nové Město, dům U Samuele, Na můstku 4 (čp. 382/I), 18. století

Kamenný reliéf, vsazený do výšky 1. patra na nároží řadového domu, vychází z biblické historie o Samuelovi, prorokovi a posledním z izraelských soudců (1 S 16). Samuel na Hospodinův rozkaz pomazal nejmladšího syna Jišaje Betlémského - Davida. Podle biblického podání byl David *„ryšavý, s krásnýma očima a pěkného vzhledu“.* Strunný nástroj u nohou poklekajícího Davida, se vztahuje k jeho tradovanému umění hry na citaru, jíž rozptyloval Saula přepadaného trudnomyslností a melancholií (zlým duchem od Hospodina).

2.2.05

David s prakem, Kuks, na terase nad fragmentem někdejšího šporkovského zámku, Matyáš Bernard Braun, 1729

Socha zachycuje Davida, starozákonního hrdinu a pozdějšího izraelského krále, roztáčejícího prak, z něhož vystřelil oblázek, který usmrtil Goliáše z Gátu, obrovitého filištínského zápasníka. Davidův chrabrý triumf (1 S 17,38-51) byl tradičně pokládán za symbol vítězství spravedlivého nad špatným.

2.2.06

Socha krále Davida, poutní areál Svatá Hora u Příbrami, Pražská brána - severní věž, Matyáš Hueber - Jan Brokof, od 1701

Pražská brána je posazena do osy východního průčelí svatohorského poutního areálu. Hlavní kulisa portálového vstupu je z obou stran sevřena hranolovými věžemi, jejichž balustrovou atiku zdobí osm soch starozákonních proroků, doplněných na zídce propojující věže bustami svatých knížat a králů. Izraelský král David, tradovaný autor biblických Žalmů, je zpodobněn při hře na harfu, jejíž ladné zvuky zaháněly jeho melancholické stavy. Na soklu je vytesán nápis: MONS IN QVO BENEPLACITVS EST DEO (Hora, na níž se zalíbilo Bohu). Přestože východní průčelí svatého okrsku bylo postaveno do roku 1667, početná kamenická a sochařská výzdoba Pražské brány vznikala se značným zpožděním, až od roku 1701. Podíleli se na ní dva sochaři: nejprve příbramský Matyáš Hueber a po jeho smrti na jaře 1702 pak Jan Brokof z Prahy.

2.2.07

Sloupy Šalamounova chrámu, Drahoraz, Boží hrob při kostele sv. Petra a Pavla, kameník Matěj Vocásek, 1695-1698

Reliéf půlkruhového portálu s dvojicí sloupů, který zdobí plášť jedné ze slepých gotizujících arkád stavby Božího hrobu, přistavěné k severní stěně gotického kostela sv. Petra a Pavla v Drahorazi (okr. Jičín), je schematickým znázorněním starozákonního Šalamounova chrámu, považovaného od pradávna za archetyp všech křesťanských staveb. Když byla králem Šalamounem dokončována výstavba jeruzalémského Chrámu, tak - jak vypráví První kniha Královská (7,15-22) - byly vytvořeny dva mohutné bronzové sloupy nazvané Jachin (pravý sloup) a Boaz (levý sloup), jejichž hlavice byly zakončeny liliemi a ozdobeny girlandami z granátových jablek, a postaveny před hlavní vstup do svatyně. Ideální rekonstrukce Šalamounova chrámu se v epoše renesance a baroka stala oblíbeným předmětem zájmu řady evropských teoretiků (k nejznámějším patřil španělský jezuita Juan Bautista Villalpando či rakouský architekt Johann Bernhard Fischer z Erlachu). Samotné sloupy, ustavené před prahem Šalamounova chrámu, získaly v křesťanském umění roli triumfálního symbolu, *„především ve smyslu duchovním jako anticipace Kristovy tisícileté říše“* (Martin Pavlíček).

V této znakové funkci se oba rustikálně pojednané sloupy objevily - společně s pašijovými reliéfy - i na drahorazské stavbě, zbudované v závěru 17. století nákladem hraběte Františka Josefa Schlika italským stavitelem Giuseppem Gilmettim a *„lapidarie“* (kameníkem) Matějem Vocáskem.

Stavbičky Božích hrobů, které patřily již od středověku mezi populární biblické multiplikace, byly - zejména jezuity - považovány za užitečný prostředek pastorační praxe. Většina Božích hrobů známých z prostředí Českých zemí z období 17.-18. století měla podobu malovaných efemérních kulis stavěných o Velikonocích v interiérech kostelů; některé ale získaly monumentálnější kamennou podobu (v Praze Na Zderaze - 1643; Slaný - 1665; Votice - 1685).

2.2.08

Jonáš vyvržený velrybou, Pardubice, Pernštýnské náměstí, dům U Jonáše čp. 50, Jakub Teplý, 1797

Zachycená biblická scéna, představující jeden z nejzřejmějších předobrazů Kristovy smrti a následného vzkříšení, byla v lidové výtvarné a řemeslné produkci Čech spojena především s oblastí kamnářství. Zdeněk Hazlbauer upozornil, že motiv Jonáše vyvrhovaného z velryby se vyskytuje *„výhradně na českých středověkých kachlích v ikonografickém zpracování, které není známo z jiných teritorií. Takové utváření jednoho z významných biblických motivů je tedy možno považovat za specifický výtvor našeho domácího kamnářství.“* Kyprá fasáda pardubického domu „U Jonáše“ vznikla v roce 1797 pro kominického mistra Karla Gaschla (který dům v témže roce zakoupil a obýval ho až do roku 1826), tedy představitele profese s kamnářstvím úzce související.

2.2.09

Reliéf Klanění pastýřů a Příchod tří králů, Betlém u Stanovic, Matyáš Bernard Braun, 1727-1729, 1731-1732

Obě biblické scény, vytesané do masivu pískovcového bloku v tzv. Novém lese sochařem M. B. Braunem, patří k nejoblíbenějším tématům křesťanského umění. Zdrojem obou vyobrazení byla Evangelia, Lukášovo (2,8-20) pro Klanění pastýřů a Matoušovo (2,1-12) pro Příchod tří králů. Ke vzniku díla se váže zajímavý historický incident: při práci na Ježíškových jesličkách byl M. B. Braun napaden sedlákem z nedaleké Žírče (panství náležící jezuitům), jemuž patřil kamenný blok - šlo de facto o hraniční kámen, oddělující pozemky dvou sousedních panství - do něhož sochař tesal. Braunův zaměstnavatel hrabě František Antonín Špork z útoku vinil žírečské jezuity, s nimiž vedl ostré dlouholeté pře, a celou situaci propagandisticky využil. K již hotovým sochám tří pastýřů totiž nechal vytesat útočné nápisy: *„Rád bych spatřil Ježíše v jeslích, ale jeho nepřítel k tomu nenechá dojít“*, *„Jsem právem smuten se svými obětními dary, nic nechce se ode mne ani od jesliček“* a *„Klečím zde již tak dlouho, a to jen ke cti Boží, ale stejně se nechce nic o Ježíškovi slyšet.“* Nápisy byly zakrátko - z nařízení inkviziční komise - odtesány a práce na reliéfech po nucené pauze obnoveny v létě roku 1731. Podle dochovaných účtů si lze udělat přesnou představu o celkové kompozici obou výjevů, dochovaných dnes ve vážně poškozených torzech. První tvořila scéna *„Narození Krista s velkým andělem, mimoto 9 menších andělů na nebi i s klenbou (z oblaků), pak v basreliéfu Ježíšek, Mari a a Josef spolu se 7 pastýři. Rovněž na nebi v oblačné klenbě 4 menší andělé, dohromady 26 figur…“*Druhý pak *„svatí tři králové se všemi svými sloužícími, koňmi a velbloudy, tedy celé a poloviční figury…dohromady 23 kusů…“* Výjevy byly doplněny ještě o vyhloubenou postranní jeskyni a velký reliéf hraběcího znaku.

2.2.10

Soška Panny Marie Svatohorské, poutní areál Svatá Hora u Příbrami, Pražská brána, 60. léta 17. století

Svatá Hora, ležící nad starobylým hornickým městem Příbram, patří mezi nejproslulejší mariánská poutní místa Čech, jež byly v pobělohorském období představovány téměř v roli nové TERRA SANCTY, svaté země protkané nepřeberně hustou sítí poutních míst. Katolíky byly barokní náboženské poutě vnímány jako prostředek duchovní obnovy Čech a možnost k navázání duchovní kontinuity s předreformačním obdobím. Původ na Svaté Hoře přechovávané milostné, rustikálně pojednané sošky Madony je legendicky spojen s historickou postavou prvního pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic (-), jenž měl řezbu nechat zhotovit (nebo ji vlastnoručně vyřezal) před polovinou 14. století. Na počátku barokní slávy Svaté Hory stála událost zázračného navrácení zraku slepému žebráku Janu Procházkovi, k níž došlo roku 1632. Věhlas poutního místa, propagovaného knížkami jezuity P. Bohuslava Balbína a spravovaného jeho řádovými spolubratry), a jeho podpora příbramskými měšťany a okolní šlechtou (zvlášť aktivně přitom vystupoval Přibík Jeníšek z Újezda, majitel Březnice) přinesla v šedesátých letech 17. století zahájení přestavby okrsku do podoby velkolepého poutního areálu s ambity - skutečného hradu Panny Marie (autorem projektu byl ve službách jezuitského řádu často pracující architekt Carlo Lurago).

2.2.11
Panna Marie s Ježíškem, Želiv, premonstrátů, ve štítu budovy opatství, Vilém Amort, 1912

Úcta k Panně Marii, Matce Páně hluboce prostupuje celou dvoutisíciletou historii křesťanství (zkoumání forem této úcty se zabývá tzv. mariologie). Zdrženlivější postoj k mariánskému kultu zaujímají od reformace v 16. století protestantské církve. O Mariiných osudech nás informují především evangelia Matoušovo a Lukášovo, některé novozákonní apokryfy či mladší *Zlatá legenda* Jakuba de Voragine. Marie byla dcerou Jáchyma a Anny, žila v galilejském městě Nazaretě, kde jí bylo skrze archanděla Gabriela zvěstováno, že *„počala z Ducha svatého“*. Zasnoubila se s tesařem Josefem a v těhotenství se setkala se svou též gravidní sestřenicí Alžbětou (matkou Jan Křtitele), která její výjimečnost vyjádřila slovy: *„Požehnána nade všemi ženami“*. Byla přítomna v klíčových okamžicích Kristova života a smrti: při klanění tří mágů (králů) narozenému Ježíši, jeho obřezání, útěku do Egypta před zvůlí vladaře Heroda, disputaci dvanáctiletého Krista v chrámu s učenci, některých jeho zázracích (např. v Káni galilejské), Spasitelově utrpení na kříži i jeho triumfu při zmrtvýchvstání.
Mariino jméno bylo tradičně vykládáno jako *stella maris* (Hvězda mořská). K této metaforické představě se váže i nádherný hymnus církevního otce Bernarda z Clairvaux: *„Neodvracuj své oči od lesku této hvězdy, nechceš-li být přemožen bouřemi, zvedají-li se vichry pokušení, když narazíš na úskalí obtíží, shlédni k hvězdě, volej Marii…když tě děsí nesmírnost tvých zločinů…když tě začíná pohlcovat propast zármutku a zoufalství, mysli na Marii! Kéž její jméno nikdy neopustí tvé rty a tvé srdce, a abys dosáhl pomoci její modlitby, nepřestávej následovat příkladu jejího života…Když ona tě drží nepadneš, když tě ona bude chránit, nemusíš se ničeho bát.“* (Citováno dle Jan Royt, Zahrada mariánská. Muzeum Šumavy v Kašperských Horách 2000, s. 2).
Část areálu ve 12. století založeného kláštera (původně benediktinského, později premonstrátského) v Želivi u Pelhřimova byla těžce poškozena velkým požárem v roce 1907. Řada budov byla kolem roku 1912 novobarokně upravena podle návrhu pardubického architekta a památkového konzervátora Bóži Dvořáka, který si ke spolupráci přizval sochaře V. Amorta a malíře A. Häuslera.

2.2.12 a-b
Svatý okrsek s křížovou cestou, Římov, 1658 - 1. čtvrtina 18. století

Pobožnost křížové cesty souvisí s historickou oblibou putování na místa spojená s pozemským životem, utrpením a oslavením Krista, Panny Marie a význačných světců, později pak do chrámů se zázračnými ostatky a milostnými obrazy. Tyto poutě byly od raného středověku nedílnou součástí náboženské praxe celého křesťanského světa.
Za nejposvátnější poutní místo spojené s vykupitelskou smrtí Krista byl církví považován Jeruzalém, kde se odehrály nejdůležitější etapy dějin spásy, a proto jej zbožní poutníci navštěvovali již od dob úsvitu křesťanství v pozdním starověku. Křížové výpravy v 11.-13. století cestování do Svaté země ještě více podnítily. Zároveň se však ukázalo, že pro řadu zbožných křesťanů byla pouť do Svaté země, spojená s cestovními útrapami, nemalými finančními náklady a riskem nebezpečí ztráty života, prakticky neuskutečnitelná.
Pod dojmem poutí do Jeruzaléma a vlivem živých inscenací pašijí v podobě pozdně středověkých mystérií se v 15. století vyvinula na mnoha místech Evropy forma pašijové cesty s řadou zastavení, která měla většímu počtu věřících umožnit nábožný zážitek *imitacio Christi* - meditativní následování Krista v utrpení doprovázené modlitbou a realizované navíc v symbolických kulisách zpřítomňujících jeruzalémskou scenérii. Myšlenka zreprodukování míst Kristova utrpení v uměle vytvořených okrscích představujících iluzi jakéhosi „nového Jeruzaléma“ nabyla monumentální podoby nejprve v „*sacri monti*“, křížových cestách a kalváriích zbudovaných v hornaté krajině severoitalského Piemontu. První podobný významný areál v Záalpí představovala Kalwaria Zebrzydowska v Polsku, založená okolo roku 1600; v Rakousku vznikla první kalvárie v Hernals u Vídně a po polovině 17. století pak další v Linci a u Grazu. Jednotlivé svatyně či „štace“ křížové cesty byly umísťovány do přírodní krajiny, v níž se zbožný poutník setkával i s volně osazenými exteriérovými sousošími a která se tak stávala simultánním jevištěm pašijových scén, znehybnělých do několika sochařských skupin nebo reliéfních výjevů na kamenných blocích. To je i případ jednoho z nejstarších podobných poutních areálů v Čechách v jihočeském Římově, který zbudovali českokrumlovští jezuité. Římovská křížová cesta v počtu 25 zastavení (představené snímky ukazují Krista na hoře Olivetské a spícího apoštola), vznikla ve dvou etapách od roku 1658 až do první čtvrtiny 18. století a doplňuje ji loretánská kaple s ambity.

2.2.13
Křížová cesta, Stárkov (okr. Náchod), Bartoloměj Hendrich, 1755

Čtrnáct zastavení křížové cesty, která vede od kostela po mírném hřebenu kopce až k malé kapli 14 svatých pomocníků, vzniklo nákladem stárkovského radního a obchodníka se suknem Jana Jiřího Schrolla. Jednotlivé „štace“ mají podobu kamenného pískovcového panelu s vytesaným reliéfním výjevem a krátkým doprovodným textem.

2.2.14

Křížová cesta, Stanovice u Kuksu, kolektiv českých sochařů a sochařek, otevření VIII/2008

Iniciátorem myšlenky na vznik novodobé parafráze křížové cesty, volně inspirované třista let starým záměrem žírečských jezuitů a hraběte Františka Antonína Šporka, byl sochař Vladimír Preclík. Jednotlivá, mnohdy abstraktně zpodobněná a do volné krajiny rozmístěná zastavení, na jejichž vzniku se podílel kolektiv patnácti českých sochařů a sochařek (např. Vojtěch Adamec, Ellen Jilemnická, Jan Koblasa, Jaromíra Němcová, Jiří Kačer), představují osobitou novodobou reflexi lidské pouti životem, provázené láskou, utrpením a nadějí. Tradiční barokní ikonografii křížových cest jednotlivá díla sledují jen velmi volně; soubor sestává ze skulptur: Zvěstování (prezentované dílo; autor Daniel Klose), Rouška Veroniky, Zázrak nanebevstoupení, Trnová koruna, Katedrála prosby, Svatá rodina, Světlo v temnotách, Vykoupení, Pieta, Slza, Krajina kříže, Hledač, Lásky bolest, Brána naděje a závěrečný Obelisk.

2.2.15

Pilátův dům se sousoším Ecce Homo, Jaroměřice u Jevíčka, poutní místo Kalvárie s kostelem Povýšení sv. Kříže, 1712-1714

Starším výpravně řešeným barokním „svatým okrskům“ zpřítomňujícím Kristovo utrpení a smrt začaly brzy konkurovat jejich jednodušší obdoby v podobě otevřených kapliček s výklenkem pro vícefigurální skupiny nebo exteriérové sochařské cykly (např. pašijové scény na Kreuzbergu u Českého Krumlova, kalvárie v Česticích a Úštěku, kaple s expresivně podaným sochařským cyklem sledující ikonografii tzv. Sedmi bolestí Bohorodičky při servitském klášteře na Hoře Matky Boží v Králíkách). Malou, ale nevšedně působivou domácí imitací Jeruzaléma na pomezí Čech a Moravy se stal poutní areál na kopci nad Jaroměřicemi u Jevíčka. Inventorem areálu, přístupného dvouvěžovou branou - tzv. Pilátovým domem s balkonem se sousoším Ecce Homo, byl františkán Jeroným Veith, který Jeruzalém sám osobně navštívil. Stavebníkem komplexu, obsahujícího dále Hrob P. Marie a Betlémskou kapli s Kristovým hrobem, byl František Michal Šubíř z Chobyně.

2.2.16

Kristův pád pod křížem, Horšovský Týn, při cestě z města ke kostelu Sv. Anny, neznámý sochař, kolem 1750

Ikonografie křížové cesty vychází ze stručných zmínek o Kristově nesení kříže, které jsou zaznamenány ve čtyřech kanonických evangeliích. Díky pozdně středověké duchovní meditativní literatuře a pašijovým scénickým inscenacím byla dějová linie příběhu Kristova nesení kříže rozšířena o další epizody, již bez opory v Písmu na př. Spasitelovy pády pod tíhou křížem, jeho setkání s Matkou nebo setkání se sv. Veronikou, jež mu podává roušku k osušení tváře. V 15. století se téma křížové cesty začalo z vlastního děje pašijí (které začínají událostmi na Olivetské hoře) postupně osamostatňovat, když se soustředilo jen na události, které následovaly po Kristově odsouzení, tj. nesení kříže od Pilátova paláce až na Kalvárii a následné Ukřižování. Křížová cesta zprvu neměla pevný počet zastavení. Později se počet „štací“ - vlivem nábožných meditativních knih - ustálil na dvanácti (Pilát odsuzuje Ježíše na smrt, Ježíš bere kříž na svá bedra, První pád pod křížem, Ježíšovo setkání s Matkou, Šimon Cyrenský pomáhá nést kříž, Veronika podává Ježíši roušku, Druhý pád pod křížem, Ježíš napomíná plačící ženy, Třetí pád pod křížem, Ježíš je svlékaný z roucha, Ježíš přibíjen na kříž). Dodnes běžný typ křížové cesty se čtrnácti zastaveními pochází od španělského františkána Antonia Daza, který ve svých *Exercicio espirituales* (Duchovních cvičeních), vydaných roku 1625 v Barceloně, přidal k dosavadním zastavením ještě další dvě scény: Snímání z kříže a Ukládání do hrobu (ty se ale již bezprostředně netýkají Kristovy *via crucis*). Tři roky poté nechal italský františkán Salvatore Vitalis zřídit křížovou cestu v podobě dřevěných křížů podél trasy vedoucí ke kostelu San Miniato ve Florencii. Církevního schválení se pobožnost křížové cesty dočkala v roce 1686 ve formě udělení odpustků papežem Inocencem XI. Až poté začali františkáni pěstovat křížovou cestu jako specifickou řádovou pobožnost. Její masivní rozšíření v teritoriu střední Evropy nastalo až po roce 1720. Za popularitu vděčila nová pobožnost především odpustkům, které se vyrovnaly odpustkům udělovaným věřícím za reálně fyzicky vykonanou pouť do Svaté země.

2.2.17
Kalvárie, Moravská Třebová, Křížový vrch, Severin Tischler, 1730-1731

Sousoší Kalvárie, situované na Křížovém vrchu nad městem, je svou výtvarnou kvalitou srovnatelné s vrcholnými díly Matyáše Bernarda Brauna a patří mezi nejvýznačnější barokní sochařské památky česko-moravského pomezí. Tradiční ústřední kompozici ukřižovaného Krista s truchlící dvojicí Panny Marie a sv. Jana Evangelisty, rozšířenou o vrcholovou figurou Boha Otce a dvojici ukřižovaných lotrů po stranách, doplňují po stranách dvě andělské postavy. Autorství scénicky působivě rozehraného křesťanského *theatra*, jehož autorství bylo dřívějším bádáním připisováno Jiřímu Františku Pacákovi, bylo nedávno - na základě stylové analýzy sochařského rukopisu - přesvědčivě přidruženo k dílu moravskotřebovského sochaře Severina Tischlera (1705-1742/1743).

2.2.18
Arma Christi, Police nad Metují, náměstí, Sloup P. Marie, Jan Brokof (?), 1707

Dřík sloupu s vrcholovou figurou P. Marie Bolestné je ovinut rostlinnými úponky, do nichž jsou vpleteny tzv. Arma Christi, nástroje umučení Páně (důtky, kostky, kopí s houbou aj.). Fundátorem polického sloupu byl broumovský klášter, znak broumovského konventu a tamního opata Otmara je - společně s nápisem: *„Ó Maria, svou Bolest a Syna svého vtiskniž mi do srdce mého a dej nám zdeť spolu želeti, v nebi s Tebou se těšiti.“* - umístěn na podstavci sloupu.

2.2.19

Nástroje Kristova umučení, Praha, Karlův most, sousoší Vidění sv. Bernarda, M. V. Jäckel, 1709

Skupinové zachycení legendárních nástrojů Kristova tupení, korunování a bičování patří mezi důležité náměty v umění křesťanského Západu, nejpozději od 9. století po Kr. Zdrojem námětu se staly zmínky o Kristově umučení v evangeliích (Mt 27, 27-50; Mk 15, 16-36; L 23, 33-34; J 19, 1-4). Do početného souboru instrumentů patřily např.: mísa na umytí rukou, trnová koruna, důtky, sloup, rouška Veroničina, kostky, kohout, kříž, kladivo, tři hřeby, kleště, hůl s houbou, kopí, pyxida, žebřík či Jidášova tvář líbající Krista. Pohled či meditace nad těmito nástroji umučení Pána, jejichž středověký kult vrcholil v období 13. a 14. století, měla - podle iluminovaného středověkého kodexu zv. Pasionál abatyše Kunhuty (kolem 11320) - způsobit, že věřící bude Bohem obdařen mnohými milostmi. Některé z uvedených nástrojů Kristova utrpení zpodobnil sochař Matěj Václav Jäckel (1655-1738) na kamenné skupině Vize Sv. Bernarda (1709), jednom ze tří sousoší, které na počátku 18. století dodal na pražský Karlův most.

2.2.20

Trůnící Kristus se svatými apoštoly Petrem a Pavlem, Klatovy, průčelí kostela Narození P. Marie, sochař Čeněk Vosmík, začátek 20. století

Mariánský kostel v Klatovech, původně zbudovaný na přelomu 14./15. století, byl na počátku 20. století regotizován architektem Josefem Fantou. Průčelí chrámu přitom dostalo novou masku s figurální výzdobou od sochaře Čeňka Vosmíka. V pohledově nejexponovanější partii fasády jsou pod gotizujícími baldachýny usazeny postavy trůnícího Krista s gestem orátora a poprsí apoštolů sv. Petra (s atributem klíče) a sv. Pavla (s mečem). Idealizovaná podoba Ježíšovy tváře, pevně zakotvená v tradici křesťanského umění, vychází nejen z veraikonu, prezentujícího údajný otisk Kristovy tváře do plátěného šátku, či mandylionu, jeho staršího pendantu uctívaného východní církví, ale také z - pro výtvarná zpodobnění Krista vlivného (svou odezvu patrně našel i v české gotické deskové malbě) - popisu Kristova vzhledu v tzv. Lentullově dopisu, listu údajně zaslaném prokonzulem Judeje Publiem Lentullem, pokládaným za Pilátova předchůdce, Římanům. „*Má příjemné a důstojné vzezření, takové, jakého se přihlížející bojí i mají rádi. Jeho vlasy mají barvu zralých lískových oříšků a jsou hladké téměř až k uším, ale odtud dolů se poněkud kroutí, jsou tmavší a lesklejší a vlní se mu po ramenou, s pěšinkou uprostřed hlavy na způsob Nazarénských. Jeho čelo je velmi rovné a hladké. Jeho tvář je bez sebemenší vrásky nebo skvrnky, krásná v příjemné červeni, jeho nos a ústa jsou tvarována tak, že se jim nic nemůže vytýkat. Plnovous je stejné barvy jako jeho vlasy, není dlouhý a vidlicovitě se rozdvojuje, je jednoduchého a zralého vzezření. Jeho šedomodré oči jsou jasné a bystré. V kárání je tvrdý, když radí, je klidný a mírný. Osvícenost je mírněna vážností, nikdy ho nikdo neviděl smát se, ale často ho viděli plakat.*“ (cit. dle Gabriele Finaldi (ed.), *The Image of Christ*, London 2000, s. 94-96). Lentullův list, koncipovaný jako zpráva očitého svědka, byl však, jak dnes víme, pouhou historizující fikcí, prvně zaznamenanou až v rukopisech ze 14. století, v níž se na sklonku středověku odrážel vzrůstající dobový zájem o historickou postavu Ježíše. Vosmíkova socha Krista na průčelí klatovského kostela se k tomuto kánonu nepochybně pevně přimyká.

3. Církevní otcové, svatí mučedníci a kajícníci

2.3.01

Sochy církevních otců a světců na průčelí kostela Sv. Salvátora v Klementinu, Praha-Staré Město, Křižovnické náměstí, Jan Jiří Bendl, 1655-1660

Sochařská výzdoba kamenné balustrové atiky předsíně klementinského kostela, tvořená podživotními světeckými postavami: Klimenta, Augustina, Řehoře Velikého, Ambrože, Jeronýma a Vojtěcha, je doloženým dílem sochaře Jana Jiřího Bendla, nejvýraznějšího raně barokního pražského sochaře.

2.3.02

Sv. Ambrož, Lysá nad Labem, ohradní zeď před kostelem sv. Jana Křtitele, M. B. Braun, před 1722

Lysá nad Labem byla od poloviny 17. století hlavní venkovskou rezidencí šlechtického rodu, který do Čech uvedl císařský generál Jan Špork (1595-1697), prostý povýšenec, který se dle tradice nikdy nenaučil psát a celý život si vystačil jen s neumělým podpisem. Jeho syn a dědic lyského panství František Antonín hrabě Špork (1662-1738) nechal v závěru století stavebně upravit tamní zámek a v prvním desetiletí 18. století zbudovat kamennými sochami bohatě vyzdobenou zahradu naproti poustevně, založené nedaleko Labe při cestě do Čelakovic. Po jejím zrušení bylo třináct soch, autorsky rozdílného původu, přeneseno do Lysé, kde byly rozmístěny na ohradní zdi děkanského kostela. Vedle evangelistů a dalších světců skulptury představují i čtveřici západních církevních Otců: sv. Augustina, sv. Řehoře, sv. Jeronýma a sv. Ambrože. Posledně jmenovaný milánský teolog (okolo 340-397) je oděný v biskupském rouchu s mitrou na hlavě, v ruce si u boku přidržuje knihu a u nohy mu stojí včelí úl (dle legendy se prý na jeho ústech, když ležel jako nemluvně v kolébce, usadil včelí roj).

2.3.03

Reliéf stětí sv. Kateřiny, Česká Třebová, na podstavci sochy sv. Kateřiny u kostela Sv. Jakuba Většího, 1717

Sv. Kateřina Alexandrijská, panna a mučednice (sťata z příkazu římského císaře Maxentia na počátku 4. stol. n. l.) patřila ve středověku, renesanci i baroku k nejpopulárnějším světicím křesťanského nebe. K jejím charakteristickým atributům patřilo noži vybavené kolo, meč (její popravčí nástroj) nebo prsten (znamení jejího mystického zasnoubení s Ježíšem). Podle Zlaté legendy, sbírky vyprávění o životech a zázračných skutcích svatých, sepsané dominikánským mnichem Jakubem de Voragine asi po polovině 13. století, byla královskou dcerou proslulou vzdělaností ve všech svobodných uměních, v učených disputacích porazila a ke konverzi obrátila padesát pohanských mudrců. Poté co bylo bleskem zničeno mučící kolo, na kterém pro ni chystal hrůznou smrt císař Maxentius a ke křesťanské víře obrátila i jeho královskou manželku, byla sťata (namísto krve z jejího těla tryskalo mléko). Andělé její tělo pak přenesli na horu Sinaj, kde ji pochovali.

2.3.04
Sv. Barbora, Nové Dvory u Kutné Hory, před farou, kolem 1700

Součástí sochařské výzdoby bývalého kláštera dominikánů s pozoruhodnou kaplí sv. Anny je také raně barokní socha sv. Barbory, podle legendy v Malé Asii ve 3. stol. žijící panny a křesťanské mučednice. Pod nohami lidovou notou hrající kamenné postavy s kalichem v ruce se nachází vypodobněné její ustálené atributy: věž se třemi okny, symbolizujícími - dle Barbořina výkladu nebeskou Trojici: Otce, Syna a Ducha svatého, a poprsí pohanského vladaře s charakteristickým turbanem na hlavě. Ten představuje tradovaného Barbořina otce - zuřivého a zatvrzelého pohana; dceřina noha, jež po něm šlape, pak symbolizuje svrchované vítězství křesťanství nad východními věroučnými systémy.

2.3.05

Reliéf sv. Floriána na bráně Kohoutova dvora, Dvůr Králové nad Labem, čp. 530, Jan Procházka (?), 1738

Areál tzv. Kohoutova dvora, který patří mezi nejvýstavnější barokní stavby ve městě, nechal postavit František Athanasius Berger, správce panství hraběte F. A. Šporka v závěru třicátých let 18. století. Nad průchozí brankou vjezdové brány, osazené světeckými plastikami sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty s Pannou Marií Immaculatou uprostřed, je vyobrazen reliéf se sv. Floriánem, římským vojákem přestoupivším na křesťanství a umírajícím v roce 304 mučednickou smrtí (byl vhozen do řeky Emže s mlýnským kamenem uvázaným kolem krku). Světec, populární především v zemích Záalpí, byl ctěn jako ochránce proti ničivému ohni. V sochařských zpodobněních jej proto často doprovází putti s vědrem lijící vodu na hořící kostely či domy (ve spodním plánu reliéfu vidíme zobrazení původního stavu komplexu Kohoutova dvora s obytným domem, branou a vedlejší patrovou hospodářskou budovou - sýpkou).

2.3.06

Sv. Jeroným, Lysá nad Labem, ohradní zeď před kostelem Sv. Jan Křtitele, M. B. Braun, před 1722

Sv. Jeroným, žijící v letech 342-420, je jedním ze čtyř západních otců. Světaznalý učenec se na čtyři roky kajícně uchýlil do nebezpečné Syrské pouště, obydlené jen štíry a divokou zvěří. Jeho oddaným přítelem (a jedním z atributů) se stal lev, kterému světec vytáhl trn z tlapy. V roce 386 se usadil v Betlémě, kde do latiny překládal Starý a Nový zákon. Plastická umění - na rozdíl od malířství, v němž byl často zobrazován jako překladatel bible - jej většinou předváděla jako rozjímajícího vousatého starce s lebkou v rukou.

2.3.07

Socha poustevníka Juana Garina, Betlém u Stanovic, Matyáš Bernard Braun, před zářím 1726

Příběhy kajícných mužů, mj. těch, kteří působením ďábla propadly smilstvu, jehož stopy se snažili smést následnou vraždou, patřily k populárnímu repertoáru křesťanské literatury. Původ středověké, v období 16. století pak ve větší známost rozšířené legendy o katalánském poustevníku Garinovi bývá kladen do prostředí významného poutního centra - benediktinského opatství Montserrat, nedaleko Barcelony. Po svém krvavém činu si Garin údajně uložil kruté pokání: na Boží odpuštění bude čekat, aniž by byť jen jednou vzhlédl k nebi, a jako polodivoké, neoděné zvíře se bude plazit po čtyřech po zemi. Po letech kajícného života jej před jeho jeskynním příbytkem vyslídila psí smečka náležející otci, poustevníkem kdysi zavražděné dívky. Právě tento moment legendy ztvárnil ve svém díle M. B. Braun. Součástí jeskyně byl vytesaný krucifix a sedátko s otiskem - dle tradice hraběcí Šporkovy - ruky.

2.3.08

Sv. Máří Magdaléna, Betlém v Novém lese u Stanovic, Matyáš Bernard Braun, 1726

Historická realita života svaté kajícnice Máří Magdaleny se rozpouští v rečišti raně křesťanských tradic, vyprávění evangelií a provensálské legendy z 11. století, inspirované nejspíše legendami o jiné kajícnici - Marii Egyptské. Máří Magdaléna byla tradičně pokládána za první anachoretku, která strávila několik desetiletí svého života v horské jeskyni při samotářském pokání a půstech. Proto ji také hrabě F. A. Špork začlenil do souboru eremitů, kterým chtěl zaplnit zákoutí Nového lesa u Stanovic. Sochař M. B. Braun světici pojednal vleže jako spící, s drapérií bohatě obalenou postavu s tváří lemovanou dlouhými vlasy a obvyklým atributem lebky (dalšími atributy bývají bič a koruna z trní). Další postavu sv. Máří Magdaleny (tentokrát v podobě polonahé ženy, sedící na trojboké skalce, kolem níž se plazí hadi - symbol hříchu, a hledící k nebesům) M. B. Braun vyhotovil pro poustevnu na Čihadlech nedaleko Lysé nad Labem.

2.3.09

Sv. Hubert s jelenem, Praha-Malá Strana, Tomášská ulice, Ferdinand Maxmilián Brokof, 1726

Niku nad vstupním portálem vyplňuje sousoší lovce (sv. Huberta) s údivem poklekajícího před urostlým jelenem, mezi jehož rozsochatým parožím spatřil drobný krucifix. Příběh zázračného zjevení krucifixu mezi jeleními parohy využil později - v roce 1770 - pro domovní průčelí v Michalské ulici také pozdně barokní sochař Ignác Platzer.

2.3.10

Sv. Šebestián, Chrudim, sloup Proměnění Páně, Jan Pavel Zechpauer, Ignác Rohrbach, 1719-1734

Město Chrudim si v období první třetiny 18. století vydobyla pozici nejvýznamnějšího uměleckého centra východních Čech. Na místě pře kostelem Nanebevzetí Panny Marie, jež bylo v místní tradici spjato s údajným upálením husitských bojovníků v roce 1421 a následně dominikánských mnichů, vyrostlo do roku 1732 velkolepé sousoší Proměnění Páně. Barokní památník ve formě oblačného skaliska, jehož architekturu snad navrhl architekt Jan Blažej Santini-Aichel, je rozvržen do několika významově odstupněných etáží. Spodní patro zaplňují výklenkové figury Panny Marie, sv. Michala, sv. Kateřiny a předního protimorového patrona sv. Šebestiána (je tradičně vyobrazen jako přivázaný ke kmenu a probodaný šípy, přestože jeho mučednickou smrt způsobilo až ubití kyji v době vlády císaře Diokleciána), doplněné nadnárodním společenstvím dalších křesťanských martyrů. Nad nimi je úpatí skály obydlují drobnější skulptury sv. Františka z Pauly, sv. Judy Tadeáše, sv. Antonína Paduánského a sv. Františka Xaverského. A v horním plánu monumentu jsou vypodobněni aktéři stěžejní scény *Transfiguratio Domini* (Proměnění Páně): apoštolové - sv. Petr, sv. Jakub a sv. Jan, dále Mojžíš s Eliášem a nakonec vrcholová Nejsvětější Trojice - Bůh Otec a Bůh Syn a holubice Ducha svatého. Na realizaci kamenosochařské výzdoby sloupu se postupně podílela trojice sochařů: G. B. Bulla a jeho dílna (do 1717), J. P. Zechpauer (v rozmezí 1717 - září 1726) a Ignác Rohrbach (od 1726). Finanční stránku celého podniku, dokončeného v roce 1732, nesli vedle města na svých bedrech příležitostní dobrodinci, zejména z řad okolní šlechty (Millesimové, Kustošové ze Zubřího a z Lipky ad.). V roce 1843 byly při úpatí statue doplněny kamenné bazény kašen.

2.3.11
Sv. Roch, Litoměřice, Morový sloup, Mírové náměstí, A. Kitzinger, 1681-1685

Podle legendického podání se sv. Roch (nejstarší hagiografie kladou jeho život do let 1295-1327, svatořečen měl údajně být na kostnickém koncilu v roce 1414, počátky kultu jsou vystopovatelné až v jižní Francii v první polovině 15. století) vydal do Říma v době, kdy ve „věčném městě“ vypukla morová epidemie. Pečoval o nakažené a řadu nemocných zázračně uzdravil. Když se poté sám nakazil, uchýlil se do samoty lesa, kde jej léčil anděl a z města mu denně přinášel potravu věrný pes. V barokním sochařství byl sv. Roch zpravidla zachycován podobně jako na litoměřickém sloupu - bez anděla, stojící s poutnickým širákem a mušlemi na klopách pláště, ukazující si prstem na morní hlízu na stehně a se psem s bochníkem chleba v tlamě u nohou.

2.3.12
Sv. Karel Boromejský, Teplice, statue Nejsvětější Trojice, M. B. Braun, 1718-1719

Milánský arcibiskup sv. Karel Boromejský (1538-1584), jeden z hlavních duchovních otců potridentské protireformace, patřil v baroku - i pro svůj střídmý způsob života provázený péčí o chudé a nemocné - k nejoblíbenějším protimorovým patronům. Na teplické soše jsou potlačeny charakteristické rysy (orlí nos a vysoké čelo) Karlovy fyziognomie, sochař jej oděl do kleriky, jeho církevní hodnost vyjádřil kardinálským kloboukem, který si světec přidržuje u těla a jeho tradiční atributy - krucifix a lebku - účinně nahradil *„odhodlanou tváří i gesto pravice, jímž zřejmě brání nemoci vzplanout“* (Ivo Kořán).

2.3.13
Sv. Kosma, Veliš, před kostelem Sv. Václava, Martin Krupka, 1753

K portálu kostela vede od vstupní brány areálu pozvolna stoupající schodiště, které z obou stran lemují zdi osazené šesti kamennými sochami, vesměs členy sboru českých zemských patronů (slovanští věrozvěsti sv. Cyril a sv. Metoděj, lékaři Sv. Kosma a sv. Damián, poustevník sv. Ivan a atributem blíže neurčený světec /snad sv. Benedikt/). Úcta projevovaná svatým mučedníkům dvojčatům - lékařům, působícím v Malé Asii, sv. Kosmovi a Damiánovi (umučeni asi kolem roku 303) je prastarého data, zejména na Východě. S českým kulturním prostředím je svazují již texty staroslověnských litanických modliteb *(„svatí lékaři Páně, divotvůrci Boží, Kosmo a Damiáne,..., kteří zdarma léčíte nejen lidi, ale i skot, vylečte mé tělo a duši ode všech mých zlých pokušení“*) a zejména pak ten fakt, že na mši (resp. hostině), uspořádané ve Staré Boleslavi na památku svatých Kosmy a Damiána byl v předvečer svého zavraždění přítomen kníže sv. Václav.

2.3.14
Sv. Starosta, Vesec u Sobotky, sloup Nejsvětější Trojice na návsi, 1834

Kolorovaný pískovcový reliéf představuje ukřižovanou legendární křesťanskou mučednici sv. Starostu s hrajícím houslistou, který klečí u paty kříže, a doprovodnou stafáží andílka. Podle legendy byla dcera lusitánského panovníka nucena svým otcem uzavřít sňatek s pohanským králem sicilským. Neboť byla pannou zaslíbenou Kristu, žádala Boha, aby její svatbu znemožnil. Její prosba byla vyslyšena, když na její sličné tváři přes noc narostly vousy. Zuřivý otec ji pak za trest nechal ukřižovat. Vesecký reliéf legendu - známou v českém prostředí díky soše sv. Starosty v pražské hradčanské Loretě - poněkud rozvádí: když byl kdysi kolem zmíněné sochy veden na popravu nevinně odsouzený muzikant, poprosil světici o pomoc a k údivu všech z nohy kamenné upadl střevíček, následně se pak prokázala houslistova nevina. Kult sv. Starosty je uctíván v řadě evropských zemích i v Anglii, kde byla známa pod jménem „Saint Uncumber“ a pokládána za patronku nešťastných manželství.

2.3.15a – 2.3.15b

Socha sv. Václava, Kutná Hora, před bývalou jezuitskou kolejí v Kutné Hoře, František Baugutt, 1716

Reliéf mučednické smrti knížete sv. Václava u vrat kostela sv. Kosmy a Damiána ve Staré Boleslavi, Kutná Hora, podstavec sochy sv. Václava před bývalou jezuitskou kolejí v Kutné Hoře, František Baugutt, 1716

Úcta ke sv. Václavu, silná v hornickém městě již ve středověku, byla v časech rekatolizace podporována jezuity i činností, již někdy před rokem 1670 založeného, náboženského bratrstva sv. Václava. Soše primase zemských patronů, uctívajícího staroboleslavské paládium, přináleželo stěžejní místo také v o něco mladší sochařské výzdobě terasy před jezuitskou kolejí (stavěna od roku 1667 podle projektu Domenica Orsiho), při „svaté cestě“ vedoucí z města ke svatobarborskému chrámu. Program výzdoby terasní zdi vznikal v souvislosti s morovou epidemií, jež Kutnou Horu zasáhla v roce 1680. Nejstarší instalované sochy tu představovaly sv. Barbora (uctívaná jako patronka náhlé smrti) a španělský světec sv. Isidor (ochránce rolníků). Vedle sochy sv. Václava, doplněného ze stran o figury sv. Ludmily (podle legendické tradice přivedla právě babička sv. Václava ke křesťanské víře) a sv. Víta (kníže Václav získal jeho ostatky a nechal nad nimi postavit pražskou hradní rotundu), se před jezuitskou kolejí objevují také pískovcové skulptury dalších panovníků -ochránců církve: sv. Ludvíka a sv. Karla, dále jezuitských světců sv. Ignáce z Loyoly, sv. Františka Xaverský a sv. Františka Borgiáše a dalších osídlenců katolického nebe.

2.3.16

Reliéf Panny Marie s Ježíškem mezi zemskými patrony, Praha-Staré Město, Dům „U zlaté studně“, Seminářská čp. 175/I, Jan Oldřich Mayer (?), 1712-1713

Česká metropole byla centrem svatojánského kultu, neboť *“v dávném sídelním městě českých knížat a králů sv. Jan Nepomucký studoval, veřejně působil, dosáhl mučednické smrti a nalezl v něm také svůj hrob ve starobylém metropolitním chrámu sv. Víta na Pražském hradě“* (Jan Royt). Vedle nesčetných plastik v interiérech kaplí, kostelů a soukromých domů se svatojánské artefakty objevovaly také na fasádách domů.

Na úzkém průčelí nárožního třípatrového domu, situovaného v dominantní urbanistické konfiguraci dvojice ulic (Seminářské a Karlovy) v těsné blízkosti areálu Klementina spatřujeme centrální výjev Madony s dětským Kristem na osmiboké hvězdě, zaplňující plochu nad okny 1. patra, po stranách scénu doplňují postavy zemských patronů sv. Václava a sv. Jana Nepomuckého. Fasádu v úrovni dalších podlaží domu dekorují další populární světecké figury: protimoroví ochránci sv. Šebestián, sv. Roch a sv. Rozálie a duo stěžejních světců jezuitského řádu - sv. Ignác z Loyoly a sv. František Xaverský.

2.3.17

Sv. Vít, Radíč u Sedlčan, před zámeckou kaplí P. Marie, Jan Brokof - Ferdinand Maxmilián Brokof, 1713

Stojící mučedník s knížecím čepcem na hlavě, oděný do řasnatého pláště a antického pancíře na plecích, drží v levici palmovou větev. U nohou světce se krčí lev, olizující mu nohu a odkazující na mučedníkovu sílu. Donátorem plastiky nadživotní velikosti byl opat Vít de Sybeni.

Život a smrt křesťanského mučedníka svatého Víta neměly historicky nic do činění se Střední Evropou (narodil se na Sicílii, za pronásledování křesťanů v éře císaře Diokleciána v letech 304-305 byl umučen v Římě (?), pohřben byl opět na Sicílii), od dob císaře Karla IV. (doklady úcty jsou však starší: doloženy na Moravě v 9. století) byl však uctíván jako ochránce země České. V 10. století věnoval Jindřich I. rameno sv. Víta sv. Václavu, který na Pražském hradě nechal k jeho cti zbudovat rotundu. Císař Karel IV. pak nechal v roce 1355 přenést ostatky sv. Víta z italské Pavie do Prahy. *„Císař ho nutil, aby obětoval modlám; když to odmítl, byl uvržen do rozžhaveného kotle (s vařícím olejem), ale vyšel zdráv. Potom byl předhozen lvu, ale ten mu neublížil. (Císař) rozkázal pověsit jej na strom, zároveň s Modestem a Krescencií; i přinesli trojzubce a rozdírali jim těla. Ozvalo se však mocné hřmění z nebe a blýskalo se…Anděl Páně je sňal ze stromu, pomodlili se a odevzdali své duše v ruce Boží.“* (dle sbírky životů svatých ze 14. století). Na středověkou úctu navázala i barokní doba (např. píseň Adama Václava Michny z Otradovic „Víte, svatý mučedlníku, ó Víte, vítej!“ (1661).

2.3.18

Svatý Jan Nepomucký, Praha, Karlův most, Matyáš Rauchmiller, Jan Brokof, Jeroným Heroldt, 1681

Bronzová svatojánská socha, stojící od roku 1681 na pražském Karlově mostě, byla odlita v Norimberku zvonařem a kovolijcem Wolfgangem Jeronýmem Heroldtem na náklad hraběte Matěje z Vunšviců a na osmý mostní pilíř osazena při příležitosti domnělého třísetletého výročí Janovy mučednické smrti (ve skutečnosti zemřel generální vikář Jan z Pomuku - historický předobraz barokního světce - mučednickou smrtí dne 20. března 1393). Hliněné bozetto k odlévané soše dodal vídeňský sochař Matyáš Rauchmiller a dřevěný model vyřezal Jan Brokof. Mostecká socha, jež vyzařuje *„kontemplativní klid nábožného obrazu“* (Peter Volk), představuje stojícího světce v kanovnickém oděvu s křížem a mučednickou palmou (hvězdná svatozář kolem hlavy, jíž je sv. Jan Nepomucký označen - vedle Panny Marie - jako jediný z katolických svatých - byla k mostecké soše dodána až později). Ve svém introvertním charakteru a prostorovém nerozvinutí těla působí socha téměř „nebarokním“ dojmem, což podporuje také jen křehce nuancované nakročení světcovy pravé nohy. Přesto se svatojánská socha z Karlova mostu stala prototypem celé řady mladších kamenných i dřevěných nepomucenských skulptur, roztroušených po veřejných prostranstvích měst, návsích vesnic či volné krajině celé Střední Evropy.

2.3.19

Sv. Jan Nepomucký s gestem mlčení, Česká Třebová, na terase před kostelem sv. Jakuba Většího, neznámý kamenosochař, 1713

Výmluvné gesto ukazováčku před ústy, symbolicky odkazující na Janovo neprozrazení zpovědního tajemství, se opakovaně objevilo v alegoriích dekorujících efemérní kulisy pražských slavobrán, postavených při oslavách světcovy beatifikace (1721) a svatořečení (1729), i na reprezentativním náhrobku sv. Jana Nepomuckého v pražské katedrále sv. Víta (1736). U svatojánských barokních soch bylo spíše výjimečné; jeho hojnější výskyt lze pozorovat až od 2. poloviny 19. století.

2.3.20
Sv. Jan Nepomucký s andělem, Nové Hrady u Litomyšle, J. F. Pacák, 1727

Sousoší světce s tzv. Staroboleslavským paládiem (drobným kovovým reliéfem představujícím nejproslulejší milostné mariánské zobrazení barokních Čech) v rukou a doprovázeného andělem představuje Sv. Jana Nepomuckého jako mariánského ctitele. Motiv světcovy předsmrtné pouti za zázračným mariánským artefaktem do Staré Boleslavi - o níž píše ve své svatojánské legendě Bohuslav Balbín (a činí tak přitom se zjevnou opatrností: *„Po několika dnech vzal před sebe cestu blahoslavený Jan do Staré Boleslavě k nejstarožitnějšímu celé země české obrazu...S jakou tam nábožností, jižto od dětinství byl se posvětil, a v ní veškerou naději svou skládal, modlitebně uctil, aby mu při smrti brzce nastávající přítomna byla a synečka svého milostivého učinila, ačkoliv v pamětech psaných nic se nenachází, každý nicméně z Janovy lásky k Matce Boží, z velikosti nebezpečenství, z hrůzy blízké smrti, může se dovtípiti.“*) - sice není opřen o žádný historický podklad, ale nebyl nijak náhodný. Vedla jej snaha po začlenění nově připravovaného českého světce do sboru starších zemských patronů - legendických ctitelů mariánského paládia, k nimž v našich zemích existovala již od středověku kontinuální úcta, nepřerušená ani v období 16. století, kdy je respektovali i protestanté. Staroboleslavský reliéf, o němž se věřilo, že byl odlit z kovové pohanské modly samotnou svatou Ludmilou, bábou knížete sv. Václava, měl v barokní době, jak uvádí literární historik Alexandr Stich, *„znakovou platnost starobylosti a kontinuity české historie“* a *„osmysloval státní existenci Čechů a činil z nich národ žijící v sakrálním dotyku s transcendentnem“* (cit. dle Alexandr Stich, K Jiráskovu pojetí českého baroka. In: Týž, *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*. Praha 1996, s. 182).

2.3.21
Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu, Trutnov, neznámý sochař, 1728

Podstavec ikonograficky pozoruhodného trutnovského sousoší, nesoucí podobu zalomené zídky aludující mostní parapet, prolamuje uprostřed otvor ve formě otevřené tumby s ležícím tělem utonulého sv. Jana Nepomuckého, střeženým dvojicí lvů. Vrchní figurální skupinu barokního památníku vytváří dvojice přiklekajících biřiců vyzvedávajících světce na modlitbách. Staršími zmínkami a barokní legendou zafixovaný příběh o světcově svržení z Karlova mostu do Vltavy se tu tak efektním dějovým přesmykem mění v mučedníkovu cestu vzhůru k nebesům. Použitý motiv lvů má ve spojitosti s výtvarnou narací nepomucenské legendy dvojznačnou symboliku. Šelma vyobrazená s královskou korunou na hlavě a zuřivým výrazem není totiž často symbolickým odkazem ke světcově duchovní síle a nezlomnému charakteru, ale představuje jinotajné znázornění Janova soupeře - českého krále Václava IV.

2.3.22
Sv. Jan Nepomucký jako almužník, Hořice v Podkrkonoší, Jan Albert Devoty, 1730

Vzorovým předobrazem pro ztvárnění sv. Jana Nepomuckého v roli almužníka se stala světcova pískovcová socha z doby kolem roku 1725, připisovaná mistrovskému dlátu sochaře F. M. Brokofa a stojící dnes při pražském kostele sv. Ducha (zhruba ve stejné chvíli se tématu chopila barokní malba, např. malíř Petr Brandl se k námětu vracel v průběhu jednoho desetiletí několikrát: na oltářních obrazech z kostela sv. Otmara v Mödlingu u Vídně, z cisterciáckého chrámu Nanebevzetí P. Marie v Křesoboru a na nedochovaném plátnu hlavního oltáře zámecké kaple ve východočeském Barchově). Sochař Jan Albert Devoty následně přetvořil Brokofova žebráka - naturalistickou studii lidského stáří a nuzoty - do dětských postav, které napřahují ke světci zmačkanou čapku, a detail lastury ve světcových rukou nahradil prostředí venkova bližší proutěnou ošatkou. Prvně takto utvářenou skupinu Devoty osadil kolem roku 1730 u kostela v Hořicích, o něco mladší varianty námětu nalézáme v Kuněticích nedaleko Pardubic a ve Vojicích na Jičínsku, kam svatojánskou sochu v roce 1747 darovali valdičtí kartuziáni. Další sochař tzv. braunovské následnosti Ignác Rohrbach v téže době almužnické téma rozpracoval na bočním oltáři kostela sv. Klimenta v Dobřenicích na Královéhradecku. Scéna sv. Jana Nepomuckého udílejícího almužnu byla vymalována i v jedné z nik kaple sv. Jana Nepomuckého, zbudované při cestě z jezuitské Žírče do Dvora Králové nad Labem.
Recepce námětu almužnictví ve středoevropské malířské produkci rapidně vzrostla po nástupu rokoka, kdy - zejména v enklávách německy mluvícího obyvatelstva - souvisela s oživenou úctou k dalším světcům: se sv. Janem Nepomuckým symbolicky někdy spojovanému sv. Karlu Boromejskému a sv. Alžběty Durynské; v Čechách případně i s lokálně ctěnou blahoslavenou Zdislavou.

4. Alegorie a symboly

2.4.01
Ptačí monstrum, Bučovice, zámecké arkádové nádvoří, 1575-1584

Elegantní patrové sloupové arkády, obepínající tři strany vnitřního nádvoří renesančního zámku v moravských Bučovicích, vynikají - vedle vzestupně křehce gradovaného rytmu oblouků (v parteru je použit jónský řád, ve vyšších podlažích řády korintský a kompozitní) - také bohatou reliéfní výzdobou. Ve cviklech a na čelních stranách postamentů arkád se objevují vyobrazeny části vojenské výzbroje, hudební nástroje, gryfové (bájní tvorové se lvím trupem, orlí hlavou, křídly a pařáty), maskarony, ovocné festony a další zvířecí a rostlinné motivy, včetně rolverkových kartuší. Jejich autory můžeme patrně hledat mezi kameníky, jejichž účast na stavbě zámku je pramenně doložena (např. Elia Canevale a Antonio Silva) a kteří nepochybně - alespoň částečně - pracovali podle různých grafických předloh. Mezi nejkurióznější výjevy patří ptačí nestvůra s tělem, dlouhým krkem a hlavou volavky a vousatou mužskou tváří přilepenou na hrudi. Pozdviženou ptačí nohu tohoto dvojdomého tvora, který zobákem chytá žáby a krmí jimi ústa na břiše, ovíjí had. Bučovické monstrum vyrůstá z rodokmene fantaskních bytostí, které plnily stránky iluminovaných středověkých kodexů či bestiářů (více viz Jurgis Baltrušaitis, *Fantastický středověk. Antické a exotické prvky v gotickém umění.* Praha 2008).

2.4.02
Alegorie Náboženství, Kuks, na terase před špitálním kostelem, M. B. Braun, 1715-1717

Stojící okřídlený anděl (pro zřetelné ženské rysy můžeme jeho figuru považovat za alegorické zpodobnění Církve či Víry) se opírá o kříž, v rukou drží nástroje Kristova umučení a otevřenou knihu (Písma). Nakročenou nohou stojí na zeměkouli na znamení svého vítězství nad světem (ale možná jen místa, kde se spolu „pravá víra“ s kacířstvím krutě sváří), druhou nohou drtí kostlivce, symbol smrti (přeneseně snad i hereze). Někde na začátku ikonografického rodokmene tohoto nevšedního tesaného obrazu, *„prorvaného bezpočtem otvorů pro tryskající světlo“* (Ivo Kořán), stojí rytina, vzniklá podle kresby (1572) antverpského malíře Martena de Vos, na níž je ústřední postava s odhalenými ňadry označena jako „Christus“, nábožná Víra, jež: *„pravdu hájí a čerpá z čtverého světla: Cestou, Životem, Pravdou Triumf svůj béře nad nebem i zemí“* (převod z latiny Ivo Kořán). Konkrétnějším vzorem mohla být sochaři Matyáši Bernardu Braunovi obraz okřídlené personifikace pravého křesťanského náboženství z *Iconologie* Cesara Ripy (prvně vydáno roku 1593; vlivné vydání 1603).

2.4.03

Reliéf lebky s korunou a žezlem, Kutná Hora, podstavec sochy sv. Františka Borgiáše před bývalou jezuitskou kolejí v Kutné Hoře, František Baugutt, 1707-1718

Úvahy o smrti a motiv křesťanského *Mementa mori* (pamatuj na smrt) provází celou evropskou, z antické kultury čerpající. Ve výtvarném umění na sebe tato připomínka nezřídka brala podobu kostlivce - lidského skeletu, uplatňujícího se bohatě např. v kompozicích Tanců smrti (Francie, Itálie). V českém prostředí se podobné cykly objevují nejdříve až v 16. století (nástěnné malby v tzv. rytířském sálu zámku Rožmberku; štuková výzdoba soudnice na zámku v Bechyni; zámecká kaple v Telči). Méně drastické představení pomíjivosti všeho pozemského představovala nepřeberná zásobnice motivů: přesýpací hodiny, zlomený kmen stromu či svíčka, putti foukající bubliny (tzv. Homo Bulla: Člověk-bublina) nebo uvadající květina. Na podušce s žezlem ležící a královskou korunou ověnčená lebka, která je vyvedena na podstavci kutnohorského sousoší sv. Františka Borgiáše, symbolizuje jezuitovu rezignaci na světskou slávu.

2.4.04

Reliéf okřídlených přesýpacích hodin, Hořice v Podkrkonoší, brána Nového městského hřbitova, 1892-1905

Původcem myšlenky postavení monumentálního portálu nového hořického hřbitova byl Vilém Dokoupil, první ředitel místní sochařsko-kamenické školy. Tříosý vstup v neorenesančním stylu, který představuje variaci na téma antického triumfální oblouku, navrhli architekti Bohuslav Moravec a Antonín Cechner. Sochařskou výzdobu brány provedli Mořic Černil (figura anděla, církevní a funerální emblémy mezi nimiž je i příznačná rekvizita pomíjejícnosti - okřídlené přesýpací hodiny; původně obvyklá výbava alegorické postavy Času - Chrona, starce s kosou) a Quido Kocián (postranní plastiky Smrti a Vzkříšení).

2.4.05
Ctnosti a Neřesti, Kuks, před křídly hospitalu, M. B. Braun, 1718-1720

K myšlence na vytvoření unikátní sochařské série, představující původně celkem dvacet čtyři personifikací kladných a záporných (hříšných) stránek lidské povahy, přivedla hraběte F. A. Šporka pravděpodobně četba některého z dobově populárních náboženských moralistických spisů (např. „Školy křesťanských ctností“ kapucína Ivesa). Sochař Braun při ztvárnění jednotlivých postav vycházel ze starších ikonografických příruček či se místy věrně přidržoval starších, tematicky totožných grafických sérií (Fr. Callot; cyklus mědirytů od Martina Engelbrechta, vydaný v Augšpurku /1710-1715/). Každou figuru přitom doprovází bohatý arzenál zvířecích i předmětných atributů. Ctnosti: Víra (s křížem), Naděje (s atributem kotvy), Mateřská láska (s dětmi u nohou), Trpělivost (s beránkem), Moudrost (s hadem ovinutým na paži a pilířem), Síla (se sloupem), Cudnost (s párem hrdliček), Píle (se slepicí zobající zrní), Štědrost (s rohem hojnosti), Upřímnost (kladoucí si ruku na srdce), Spravedlnost (s mečem a váhami), Umírněnost (se džbánem a pohárem; dnes umístěná na nádvoří špitálu). Neřesti: Pýcha (s pávem), Lakomství (stařena s měšci a s vlkem, znamením nenasytnosti), Smilstvo (s chlípnou opicí), Závist (zakusující se do srdce), Obžerství (s vepřem), Hněv (s medvědem), Lenost (mátožně se opírající o osla), Zoufalství (vrážející si do hrudi dýku), Lehkomyslnost (v tanečním postoji), Lstivost (s liškou). Socha Pomluvy (s motivem vyplazeného jazyka na plášti) pochází až z let 1881-1885; do kukské sochařské aleje ji doplnil sochař Bernhard Otto Seeling. Jako celek patří kukská série Ctností a Neřestí k nejpůsobivějším souborům české barokní plastiky.

2.4.06

Alegorie křesťanské duše, Teplice, statue Nejsvětější Trojice, M. B. Braun, 1718-1719

Alegorický reliéf zdobící čelo jednoho ze tří bazénů při patě teplického barokního monumentu zachycuje postavu s ženskými rysy (lidskou Duši - Animu) jedoucí s křížem v ruce na jelenovi k vodnímu pramenu. Poetická scéna, která se váže k druhému verši Žalmu 42: *„Jakož jelen řve, dychtě po tekutých vodách, tak duše má řve k tobě, ó Bože.“* Obraz jelena chvátajícího s lidskou duší na hřbětě k fontáně, v jejímž středu stojí chlapec - Amor Divinus (personifikace Boží lásky), připodobněný ke Kristu pěti stigmaty, z nichž do bazénu tryská krev, našel v baroku své časté ztvárnění zvláště v religiózních emblémových knihách (např. v *Pia desideria* Hermana Huga; 1. vyd. Antverpy 1624). Reliéf dokládá obeznámenost předního českého sochaře Matyáše Bernarda Brauna s tímto specifickým knižním meditativním žánrem.

2.4.07

Astronom, dekorace fasády bývalé Zemské banky, Praha-Nové Město, Na příkopě čp. 858, Stanislav Sucharda, 1896

Honosná nárožní budova ve slohu tzv. české renesance, postavená v roce 1894-1896 architektem Osvaldem Polívkou. V pilířích 1. patra jsou prolomeny čtyři niky, jež sochař Sucharda vyplnil alegorickými polofigurami představující Technologii (v podobě učence s glóbem), Zemědělství, Průmysl a Obchod. Na náročně dekorovaném vnitřku stavby se podíleli např. sochař B. Schnirch a malíři K. V. Mašek a K. Klusáček.

2.4.08

Alegorická socha s dalekohledem, Zelená hora u Žďáru nad Sázavou, poutní kostel sv. Jana Nepomuckého - ambity, Řehoř Thény (?), 2. čtvrtina 18. století

Impulsem ke zbudování velkolepého poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře bylo nalezení světcova neporušeného jazyka, k němuž došlo při otevření hrobu generálního vikáře Jana z Pomuku (1372-1393), uskutečněném v roce 1719. Hybatelem stavby byl žďárský opat Václav Vejmluva, který k této úloze přizval architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichela (1677-1723). Stavba, obdařená nevšedně rozvětvenou symbolikou pracující s formou cípaté hvězdy a hrotité ikony mlčenlivého jazyka (sv. Jan Nepomucký byl mj. pokládán za mučedníka zpovědního tajemství), hlavních světcových atributů, byla zahájena v květnu roku 1720 a dokončena v září 1722. Výstavba půdorysně desetiramenného věnce ambitů (kryté, směrem ke kostelu otevřené okružní chodby), uzavírajících prostranství kolem poutního chrámu a rytmizovaných branami a kaplemi, proběhla o něco později než stavba samotného kostela; jejich kompletní dokončení se protáhlo zřejmě až do roku 1769. Zatímco kupolovité střechy pětibokých kaplí zdobily obelisky s hvězdnými znameními, rozvíjejícími světelnou symboliku, stanové střechy vstupních bran do komplexu vynášely alegorické sochy, pozorující hvězdnou oblohu. V duchu textu slavnostního kázání faráře Jakuba Felixe Jana Pachera, proneseného při otevření kostela (a tiskem vydaného roku 1723), četly ženské figura - jedna z dochovaných skulptur má v ruce dalekohled - ve hvězdách slavnou budoucnost žďárské cisterciácké klášterní komunity.

2.4.09

Alegorie měsíce Prosince, Lysá nad Labem, zámecká zahrada, M. B. Braun (modely) - Jan Dlouhý-Lang a František Adámek (realizace), 1735

Panství Lysá nad Labem zakoupil hrabě František Antonín Špork v roce 1734. Záhy poté započaly práce na sochařské výzdobě zámecké zahrady, která byla postupně doplněna o soubor - oproti výzdobě kukského panství tentokrát překvapivě konvenčním a světským - alegorií: sochy Dne a Noci, čtveřice ročních dob, živlů a světadílů a nakonec ikonograficky nápadité personifikace dvanácti měsíců. Modely k jednotlivým plastikám zpracoval patrně sám M. B. Braun, jejich kamenosochařské realizace se však sám již neúčastnil a je připisována výhradně sochaři Janu Dlouhému-Langovi, jeho tovaryši Františku Adámkovi a dalším lokálním kameníkům.

Měsíc Prosinec (December) je zpodoben jako šlachovitý starší muž s rozevlátými vlasy a plnovousem, nesoucí na ramenou urostlého divočáka (motiv snad odkazuje k původnímu názvu posledního měsíce roku - „prasinec“). Pod nohama má muž okovanou truhličku.

2.4.10

Alegorie měsíce Dubna, Lysá nad Labem, zámecká zahrada, M. B. Braun (model) - Jan Dlouhý-Lang a František Adámek (realizace), 1735

Měsíc Duben (Aprilis) je zpodobněn jako stojící sličná zahradnice, opírající se o rýč a po pravém boku s květináčem se stromkem, jehož koruna je obsypána citrusy. Hlavu mladice zdobí vegetabilní věnec, půvaby těla jen skromně halí povlávající drapérie.

2.4.11

Alegorie měsíce Června, Lysá nad Labem, zámecká zahrada, M. B. Braun (model) - Jan Dlouhý-Lang a František Adámek (realizace), 1735

Měsíc Červen (Junius) je v lyském zámeckém parku ztvárněn v podobě ženy s odhalenou hrudí, opírající se o pařez a nůžkami stříhající ovčí rouno.

2.4.12

Alegorie měsíce Listopadu, Lysá nad Labem, zámecká zahrada, M. B. Braun (model) - Jan Dlouhý-Lang a František Adámek (realizace), 1735

Měsíc November (Listopad) dostal díky invenci M. B. Brauna podobu vyšňořeného myslivce s párem loveckých psů u nohou, držícího v rukou zastřelené úlovky: koroptev a polního zajíce.

2.4.13 a,b

Alegorie Dne a Noci na průčelí Morzinského paláce, Praha-Malá Strana, Nerudova ulice, F. M. Brokof, 1714

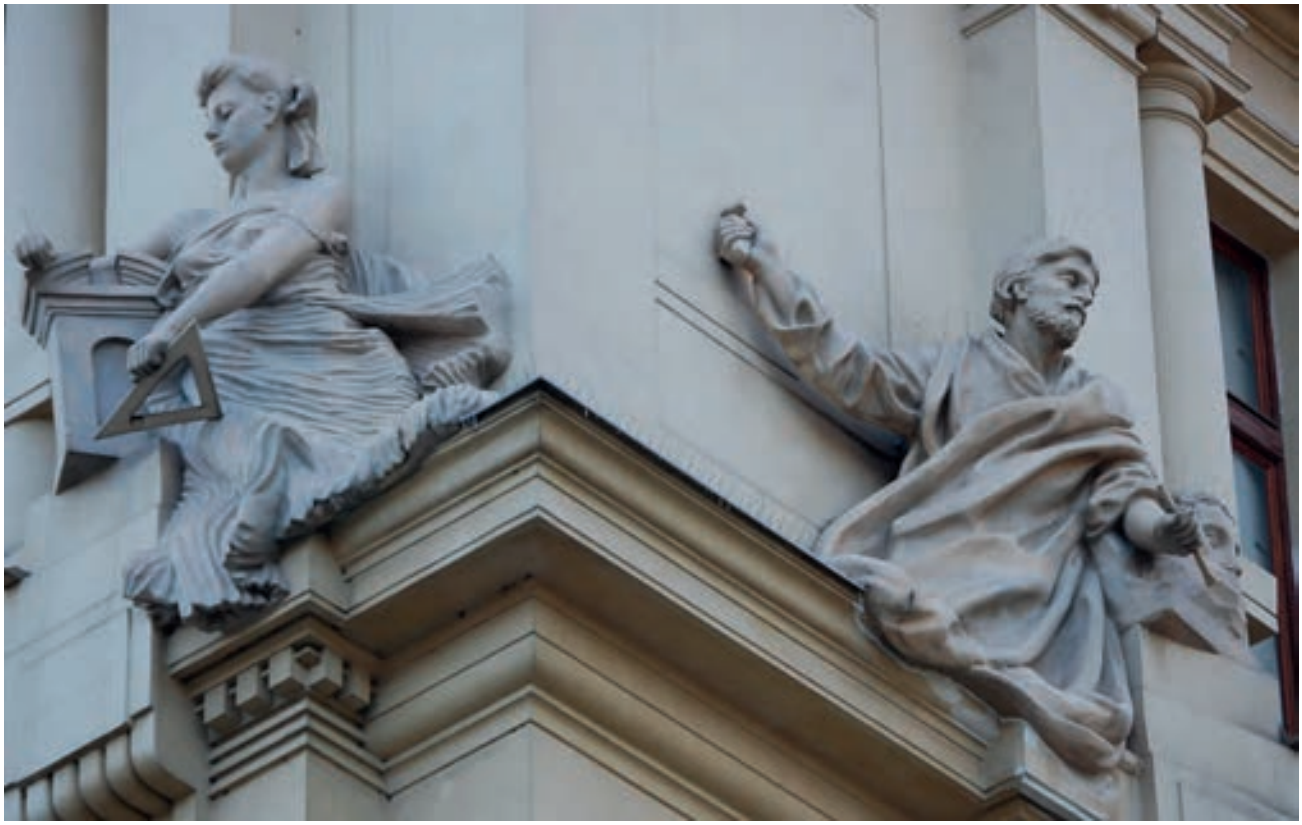
Nad uličními portály Morzinského paláce jsou usazeny dvě alegorické bysty zpodobňující veličiny Dne (s nápisem DIES na soklu) a Noci (s označením NOX). Den má podobu apollónského mladíka s kučeravými vlasy a úsměvem rozjasněnou tváří, který má na odhalené hrudi reliéf zářícího slunečního kotouče. Noc je představená sličnou spící dívkou, jejíž hlavu napolo zahaluje drapérie posetá hvězdami a měsíčním srpkem. Obě busty hrají důležitou roli v celkové ikonologické osnově plastické výzdoby uliční fasády paláce. Mouřeníni-atlanti (viz) chrání - slovy Oldřicha J. Blažíčka - *„erbem označené rodové sídlo v střídání dnů a nocí, připomenutém alegorickými bystami, a to v neměnném trvání světa, vyznačeném alegoriemi zemědílů na atice“* (1986).

2.4.14
Socha génia, Dům umělců („Rudolfinum“), Praha-Staré Město, Palachovo náměstí 79/I, kolem 1881

Atiku Domu umělců, neorenesančního polyfunkčního paláce volně stojícího na vltavském nábřeží, dekoruje početná série sochařských podobizen slavných hudebníků, malířů, sochařů a básníků. U paty schodiště monumentální budovy, postavené v letech 1875-1881 podle plánů architektů Josefa Schulze a Josefa Zítka, stojí zlacené litinové pylony, vynášející na zlatých koulích křehce balancující sochy okřídlených géniů s věnci slávy na hlavách a palmovými ratolestmi v rukách.

2.4.15

Alegorie Stavitelství a Sochařství, Obecní dům, Praha-Staré Město, náměstí Republiky čp. 1090/I, Antonín Štrunc, 1909-1912



Plastická výzdoba fasád Obecního domu se snažila harmonizovat lidovou kulturu venkova s městským vzdělaneckým étosem. V medailonech, nahrazující na fasádách budovy hlavice pilastrů, tak představili sochaři Josef Pekárek, Augustin Zoula, Josef Pikhart a Antonín Štrunc rázovité typy českých krojů. Věžovou nástavbou zdůrazněné nároží pravého křídla budovy ozdobil naposledy jmenovaný sochař alegorickými polopostavami Literatury, Malířství, Architektury (žena s modelem portálu a pravítkem v rukou) a Sochařství (muž tesající portrétní bystu).

2.4.16

Alegorie Hudby a Písemnictví, Praha-Staré Město, Městská knihovna, Mariánské náměstí čp. 98/I, Ladislav Kofránek, 1929

Novoklasicistní palác Městské knihovny byl postaven v letech 1924-1929 podle projektu architekta Františka Roitha. Hlavním průčelí budovy, obrácené do Mariánského náměstí, akcentuje středový vstupní portikus, jehož architráv zdobí šest alegorických personifikací (většinou jednotlivých druhů umění), vyjadřujících ušlechtilou, humanistickou funkci stavby. Prezentovaný snímek představuje alegorii Hudby (žena se schematicky podaným strunným nástrojem v pozdvižené ruce) a Písemnictví (muž s knihou v ruce a sovou v roli symbolu moudrosti na rameni).

2.4.17

Hašení požáru, Praha-Staré Město, Staroměstské náměstí čp. 932/I, Bohuslav Schnirch, 1909

Novobarokní budova Pražské městské pojišťovny vyrostla na přelomu 19./20. století v severní frontě Staroměstského náměstí v místech, kde původní historická zástavba podlehla první vlně asanace. Živlové téma Ohně a Vody poutavě prostupuje celé malebně utvářené průčelí, jímž se stavba, navržená architektem Osvaldem Polívkou, zdařile přizpůsobila svému historickému okolí. Oba živly jsou plasticky ztvárněny nejprve komorně v parteru fasády (v ženských bustách v nadsvětlíkách vstupů), aby pak obsadili pohledově exponované místo ve štítové partii domu, kde se - po stranách barevné mozaiky s kněžnou Libuší stojící před panoramatem Prahy - objevují figurální sousoší „Volání na poplach“ a „Hašení požáru“, představující hasiče, který ze spárů nelítostného ohně právě vyrval umdlenou ženu. Autorem obou ikonograficky ne zcela všedních kompozic byl sochař Bohuslav Schnirch.

2.4.18

Sousoší Ponížení národa, Obecní dům, Praha-Staré Město, náměstí Republiky čp. 1090/I, Ladislav Šaloun, 1909-1912

Reprezentační budova města Prahy, zbudovaná v letech 1905-1912 na místě někdejšího královského dvorce (a v sousedství gotické Prašné brány) podle projektu architektů Antonína Balšánka a Osvalda Polívky, se měla stát bohatě dekorovaným polyfunkčním společenským stánkem pro moderní, Paříží inspirovaný, velkoměstský život. Do lomu křídel stavby projektanti vsadili mohutný, kupolí završený vstupní rizalit. Po stranách edikuly, vyplněné jiskřivou mozaikou *Apotheosa Prahy* od Karla Špillara, jsou usazena dvě symbolistní Šalounova sousoší s tématy Ponížení a Vzkříšení národa.

2.4.19

Alegorie Vědy a Přírody, Hradec Králové, Záložní úvěrní ústav (dnes Galerie moderního umění), Velké náměstí 139-140, Ladislav Šaloun, 1911-1912

Rozlehlá nárožní budova (bývalý Záložní úvěrní ústav v Hradci Králové), postavená podle návrhu architekta Osvalda Polívky v pozdně secesním stylu s prvky moderny, je jednou z dominant hradeckého Velkého náměstí. Monumentálně koncipovaný vstup je lemován bronzovými plastikami Ladislava Šalouna představujícími personifikace Vědy (muž s knihou) a Přírody (žena s odhaleným poprsím), symbolizující věčný svár - a snad i harmonický smír - civilizace a nespoutané vitality.

2.4.20
Okřídlený génius, Vesna, Brno, Jáselská 9, Josef V. Pekárek - Karel Novák, 1899

Secesní budovu brněnské dívčí školy Vesny, *„jednu z nejmodernějších a myšlenkově i národně nejvyzývavějších staveb v tehdejším Brně“* (Karel Elgart-Sokol, 1926), navrhl pražský architekt a mladý Kotěrův žák Antonín Pfeiffer. Ve štukové fasádní dekoraci, mísící krojované dívčí hlavy s heraldickými a zvířecími motivy, zazněla v postavě okřídleného génia s pochodní a knihou také připomínka buditelského programu ústavu.

2.4.21

Alegorie Historie, Hradec Králové, Eliščino nábřeží, Městské muzeum, Stanislav Sucharda, 1913

Ve vyvýšené poloze po stranách vstupu do hradecké muzejní budovy, vrcholného modernistického díla architekta Jana Kotěry z let 1907-1913, se nacházejí dvě barevné keramické ženské plastiky od sochaře Stanislava Suchardy. Výklad ikonografie obou na cihelných trůnech sedících matrón s hradebními korunami na hlavách není jednoznačný. Tradičně byly sochy považovány za alegorie Historie a Průmyslu, odkazující snad k faktu, že královéhradecké muzeum (založené v roce 1880) se v roce 1894 rozdělilo na dvě samostatné sbírkové části: historickou a průmyslovou. Neobvyklé atributy (kopie tzv. pásu královny Elišky Rejčky (součást středověkého ženského oděvu), patřícího mezi nejcennější exponáty muzea; biskupská štóla) můžeme ale obě alegorické bohyně stejně dobře „číst“ jako odkazy ke slavné gotické a barokní minulosti města. Bronzová soška mladíka, kterou přidržuje pravá socha, symbolizuje příslib skvělého rozmachu města v moderní době, po jeho osvobození ze staletých pout hradebních. Vedle Suchardy spolupracovali s Janem Kotěrou na výzdobě muzea i další přední dekoratéři: sochař Jaroslav Horejc a malíři Jan Preisler a František Kysela.

2.4.22
Alegorie píle a spořivosti, Hradec Králové, V Kopečku čp. 163, 1912

Rozlehlý objekt, situovaný na tzv. Svatojánském plácku a vzniklý v baroku spojením dvou starších domů, prošel klasicistní přestavbou kolem roku 1770 a pseudobarokní úpravou v letech 1911-1912. Při poslední zmíněné úpravě domu dostala, podle návrhu architekta Rudolfa Němce, novou podobu fasáda domu. Na počátku 20. století sídlila v domě první hradecká kavárna v americkém stylu, po jejím zrušení tu vznikla záložna, která zde přetrvala až do druhé poloviny čtyřicátých let. Programové krédo záložny - píli přinášející spořivost - měl alegoricky manifestovat rozměrný reliéf, umístěný nad portál v pravé polovině průčelí a předvádějící boha Merkura s okřídlenou čapkou, opánky a magickou, hady obtočenou hůlkou s andílčím komparsem a konvenčním emblémem píle - včelím úlem.

2.4.23
Mísa s penězi, Praha-Nové Město, Růžová čp. 943, Celda Klouček, 1928

Motiv finančního úspěchu šel ovšem vyjádřit i méně alegorickou, mytologickými odkazy obtěžkanou mluvou než v předchozí ukázce (4_022a). V éře samostatného čsl. státu k tomu dekoratéři – a Celda Klouček patřil mezi přední z jejich řad – mnohdy používaly bezprostřední symboliku bankovek a mincí.

5. Podobizny historických osobností a národní bájesloví

2.5.01
Setkání Alexandra Velikého s Diogenem, Paolo della Stella, po 1538

Jeden z reliéfů, zdobících podstavce sloupů arkádového ochozu Belvederu, zachycuje setkání makedonského krále Alexandra Velikého (356 př. n. l. - 323 př. n. l.), legendárního vojevůdce, který rozšířil hranice své říše výpravami do Persie a Indie, se starověkým filozofem Diogenem (asi 400 př. n. l. - 322 př. n. l.). O Diogenovi, představiteli tzv. kynismu, opovrhujícím majetkem (příbytek měl v obyčejném sudu) a kritizujícím společenské konvence a modlářství, se traduje řada anekdot. Mezi nejslavnější příběhy, dokládající jeho řečnickou bystrost a ostrovtip, patří příběh, zaznamenaný řeckým historikem a životopiscem Plútarchem: *„Mnoho politiků a filosofů se s ním setkalo a blahopřáli mu, a on doufal, že Diogenés Sinópský, jenž pobýval v Korinthu, učiní též. Ale když si ho ani dost málo nevšímal a nečinně trávil svůj čas v Karneiu, sám šel k němu. A on právě ležel na slunci. I vzpřímil se poněkud, když přicházelo tolik lidí, a pohlédl na Alexandra. Ten ho pozdravil, oslovil a tázal se ho, zda by si něco přál. „Ustup trochu ze slunce," odpověděl mu Diogenés."* (Alexandros 14, překlad Ferdinand Stiebitz).

2.5.02

Umírající Seneca (Seneca Moriens), Kroměříž, kolonáda Květné zahrady, Michael Mandík, mezi 1670-1673

Socha umírajícího římského filozofa, dramatika a básníka Lucia Annaea Senecy (4 př. n. l.. - 65 n. l.) představuje stojícího starce s žilnatým tělem, rouškou opásanými bedry a vědérkem v ruce. V části svého dospělého života byl Seneca, oddaný stoupenec stoické filozofie, aktivně činný v římské politice jako senátor a konsul. V roce 65 n. l. byl - zřejmě nespravedlivě - nařčen z organizace tzv. Pisonova spiknutí proti císaři Neronovi a následně donucen k sebevraždě (podřezal si žíly).

2.5.03

Kněžna Libuše hlásá slávu Prahy, Praha-Staré Město, Železná čp. 22, Jindřich Říha, 1904

Průčelí novorenesančního obchodního a nájemního domu zv. „U Goliáše“, postaveného na přelomu 19./20. století vyzdobil sochař Jindřich Říha dvěma rozměrnými reliéfy zachycujícími příběhy z mytologického dávnověku českého národa: Příchod Čechů na Říp a Libuše věštící slávu Prahy.

2.5.04

Ctirad a Šárka, Praha, Vyšehrad, park za bazilikou sv. Petra a sv. Pavla, Josef Václav Myslbek, 80. - 90. léta 19. století

Podnět ke vzniku čtveřice Myslbekových monumentálních, neobarokním patosem prodchnutých sousoší, čerpajících svou látku z české mytologie, zavdala roku 1881 veřejná soutěž vyhlášená městem Prahou na sochařskou výzdobu čerstvě dostavěného Palackého mostu přes Vltavu. Renomovaný sochařský tvůrce zavrhl alegorické pojetí i lokální odkazy a soustředil se na zhutnělé zpracování epizod z Rukopisů Královédvorského a Zelenohorského, romantických národních eposů. Vznikly tak skupiny: Přemysla a věštící kněžny Libuše, pěvce Lumíra s personifikovanou Písní, milenecké dvojice Šárky se Ctiradem, aktérů historie o dívčí válce, a bojovníků Záboje se Slavojem, vracejících se z vítězné bitvy. Po úpravě Palackého mostu byla sousoší přemístěna do parku při vyšehradském chrámu.

2.5.05
Jeskyně Klácelka, Želízy u Liběchova, Václav Levý, 1845-1850

Romanticky založený milovník české historie Antonín Veith (1793-1853), který po svém otci-úspěšném podnikateli zdědil ohromný majetek, hostil na svém zámku v Liběchově řadu významných osobností - nejen českého - kulturního a výtvarného života (např. historika Františka Palackého, filozofa Bernarda Bolzana, spisovatele a estetika Františka Matouše Klácela, malíře Josefa Navrátila ad.). V kontaktu s literárně činným F. M. Klácelem pojal Veith ideu vytvořit v okolí Liběchova romantickou krajinu se sochařskými výtvory připomínajícími slavnou historii českého národa. Ústředním monumentem se v ní měl stát nerealizovaný „slovanské slávy chrám“, další součástí pak tzv. Blaník (v oblíbené legendě jsou v hoře Blaníku zakletí rytíři symbolem záchrany existence českého národa). Jen chatrným torzem původního záměru se stala reliéfy bohatě zdobená jeskyně zv. Klácelka, postavy husitských válečníků - v brnění oděných Jana Žižky a Prokopa Holého, stojící v gotizujících výklencích, a trpaslíci, kující u kovářské výhně husitské zbraně (řemdich, pavézu a štíty). Uměleckým tvůrcem Blaníku byl český sochař Václav Levý (1820-1870).

2.5.06

Blaník - reliéfy Jana Žižky a Prokopa Holého, Želízy u Liběchova, Václav Levý, 1845-1850

Jeskyni Klácelku (viz komentář k předchozímu snímku) doplňují postavy husitských válečníků - v brnění oděných Jana Žižky a Prokopa Holého, stojící v gotizujících výklencích, a trpaslíci, kující u kovářské výhně husitské zbraně (řemdich, pavézu a štíty).

2.5.07

Kamenný rytíř, Nová radnice, Praha - Staré Město, Mariánské náměstí 2, Stanislav Sucharda, 1910-1914

Sochařskou symbolistní výzdobu budovy Nové radnice, postavené v letech 1908-1911 podle projektu architekta Osvalda Polívky na místě asanovaného staropražského židovského ghetta, vytvořili přední čeští sochaři Stanislav Sucharda (plastiky kolem vstupního portálu) a Vojtěch Mařatka (atletické skupiny Síla a Vytrvalost, vyhlížející z balkonu). V roce 1914 byly do nik v nárožích budovy doplněny ještě dvě figury: smyšlená podobizna legendárního učence rudolfínské Prahy - Rabbi Löwa a Kamenného rytíře od Ladislava Šalouna. Na svou motivaci k zachycení ozbrojence, aktéra jedné z četných staropražských pověstí, Šaloun s odstupem vzpomínal: *„... na roh Platnéřské ulice (postavil jsem) domácím i cizím známou postavu železného muže, která, opředena poetickými bájemi, byla typickým znakem nejen středověké malebné Platnéřské ulice, v níž má pověst svůj děj, nýbrž celého Starého Města.“*

2.5.08

Sochy portálu prelatury bývalého augustiniánského kláštera sv. Tomáše, Brno, Josef Leonard Weber, závěr 40. let 18. století

Původní projekt k přestavbě brněnského kláštera augustiniánů poustevníků, započaté v roce 1732, vypracoval známý brněnský architekt Mořic Grimm. Řadu změn, mezi něž patřila i úprava dynamicky utvářeného portálu prelatury, na něm poté provedl jeho syn František Antonín. Velký portál zhotovil kameník Jan Stránský. Místa mezi dvojicemi sloupů v postranních osách vjezdu zaujali vápencové sochy stavebníků gotického kláštera - moravských markrabat Jana Jindřicha a jeho syna Jošta, vytvořené sochařem J. L. Weberem. Obě postavy v životní velikosti sochař koncipoval v duchu historizujících fiktivních podobizen; při aranžování bohatých kostýmů obou markrabat (roucha s ozdobnými lemy, krepované límce) tvůrce využil renesančních grafických předloh.

2.5.09

Socha Gambrina na průčelí městského pivovaru, Hradec Králové, Komenského ulice, Martin Ježek, polovina 19. století

Nejstarší zprávy o hradeckém pivovarnictví v městských listinách pochází z doby 14. a 15. století. Právovárečný městský pivovar, situovaný na úpatí historického jádra města, byl postaven v letech 1844-1846 podle projektu stavitele Bělského. Průčelí budovy s kamenným pláštěm byla plasticky ozdobena pískovcovou sochou Gambrina, legendárního brabantského vévody (žijícího snad ve 2. polovině 13. století), a tradovaného patrona pivovarníků, a reliéfy lvích hlav, díly kameníka Martina Ježka, u něhož je objednal sládek Vincenc Pichl a později i třemi kamennými deskami, pocházejícími ze zbořené renesanční Pražské brány. Postava pivního krále Gambrina byla poměrně častou výzdobou domácích pivovarů, známá je např. figura pivního krále (1856) od brněnského sochaře Josefa Břenka ve výklenku pivovarské budovy v Lomnici u Tišnova.

2.5.10

Socha opata a sochaře Božetěcha, výzdoba ohradní zdi sochařsko-kamenické školy, Hořice, Mořic Černil, 1908

V nejstarších českých letopisech - u Mnicha sázavského a v dodatcích ke Kosmově kronice - nalézáme patrně nejstarší dochovanou písemnou zprávu o českém sochaři (její význam přitom nijak nesnižuje fakt, že žádné ze zmiňovaných děl dnes neznáme). Jedná se o opata sázavského kláštera Božetěcha (opatskou hodnost zastával v letech 1085-1096), který : *„Uměl velmi krásně malovat a vyznal se výborně ve vytváření, nebo rytí prací ze dřeva i z kamene a v soustruhování kosti...“* Božetěchovo působiště - benediktinský konvent na Sázavě - patřilo v románských Čechách k hlavním střediskům vzdělanosti a udržovalo úzké vztahy s dvorem krále Vratislava I. Kronikáři nás informují i o kajícném trestu, který Božetěchovi určil biskup Kosmas: *„Ale protože ty, opate, dobře umíš vyřezávati a soustruhovati, ukládáme ti ...a rozkazujeme, abys udělal Ukřižovaného v rozměru své výšky a šířky, donesl jej i s křížem na vlastních zádech a ž do Říma a postavil v metropolitním chrámu svatého Petra apoštola. Opat neváhal to vykonat...“* Nepochybně pro tuto historickou roli prvního, jménem známého skulptivního umělce zařadil Mořic Černil opata Božetěcha do galerie uměleckých velikánů zdobících ohradní zeď kamenicko-sochařského učiliště v Hořicích.

2.5.11

Příjezd královny Elišky Přemyslovny do Nymburka, Nymburk, Karel Novák, 1910

Štukový reliéf rozprostřený po celé šířce uliční fasády secesního domu zachycuje scénu příjezdu budoucí české královny Elišky do Nymburka v roce 1310. Eliščina sestra Anna se - společně se svým manželem Jindřichem Korutanským - snažila překazit plánovaný sňatek Elišky s Janem Lucemburským. Eliščin příznivec Jan z Vartemberka proto zorganizoval její tajný útěk z Prahy. S ozbrojeným doprovodem nechal Elišku Přemyslovnu, maskovanou v šatech chudé stařeny, dopravit do Nymburka, kde první noc strávila ve Staré rybárně, malém domku na labském břehu. Jakmile se o příjezdu urozené návštěvy dozvěděl nymburský purkmistr Elišku uvítal a nechal ubytovat v nejlepším měšťanském domě. Reliéf představuje celou historickou situaci v romantické aranžmá: Eliška v chudinském oděvu přijíždí v doprovodu svých dvou služebných na koních, purkmistr ji společně s předními měšťany vítá.

2.5.12
Výzdoba ohradní zdi sochařsko-kamenické školy, Hořice, Mořic Černil, 1908

Ohradní zeď školní budovy, postavené v letech 1890-1891, vyzdobil sochař Mořic Černil fiktivními figurálními portréty významných představitelů uměleckých profesí v osmi stoletích: sázavského opata Božetěcha, architektů Petra Parléře, Matěje Rejska, Paolla della Stelly, Bernharda Fischera z Erlachu a Kiliána Ignáce Diezenthofera a sochařů Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a Václava Levého.
Petr Parléř (1332-1399), architekt a sochař, syn stavitele Jindřicha Parléře z Kolína nad Rýnem, u něhož se vyučil kameníkem. Pracoval na stavbě chrámů v Norimberku a katedrály ve Štrasburku, od roku 1356 se stal nástupcem Matyáše z Arrasu ve vedení huti katedrály sv. Víta v Praze. Do své smrti dostavěl chór katedrály s ochozem a kaplemi, jižní průčelí transeptu s kaplí sv. Václava a předsíní se slavnostní bránou (tzv. Zlatá brána s mozaikou Posledního soudu, provedenou benátskými umělci); převzal i vedení stavby kamenného Karlova mostu přes Vltavu, včetně návrhu sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže. V duchu tradic středověkého katedrálního stavitelství stavěl i závěr chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem a projektoval chrám sv. Barbory v Kutné Hoře.

2.5.13
Jan Hus v plamenech, Polička, Husova čp. 318, Vilém Amort, 1902

Pardubický architekt a ochránce stavebních památek Bóža Dvořák (1864-1956) se do výtvarného obrazu moderní Poličky zapsal v první čtvrtině 20. století několikrát. Hned zkraje nového století obohatil okružní třídu, vedoucí kolem historického jádra města, o pozdně historizující dům učitele Adolfa Vaníčka. Do plochy stupňovitého obloučkového štítu řadové vilky vsadil rozměrný reliéf sochaře Amorta, zachycující scénu smrti Mistra Jana Husa (+1415) na kostnické hranici. V roce 1916 se konzervátor Bóža Dvořák podílel na obnově barokní podoby věže poličské radnice.

2.5.14
Pomník Jana Žižky, Hořice v Podkrkonoší, vrch Gothard, 1873

Pomník husitského vojevůdce od sochaře P. Jiřičky, postavený roku 1873 na vrcholu kopce Gothard na východním okraji Hořic, je připomínkou zdejší bitvy v roce 1423, v níž se střely husitské vojsko Orebitů, vedených Janem Žižkou z Trocnova, a armáda kališnické šlechty v čele s Čeňkem z Vartenberka. Vzpomínka na bitevní střed na Gothardu se ve městě o čtvrt století později zhmotnila ještě v dalším sochařském monumentu - sousoší Husitské hlídky (1903), páru husitských bojovníků, modelovaných hořickým profesorem Václavem Suchomelem a „strážících“ dodnes tiché zákoutí Smetanových sadů.

2.5.15

Socha sochaře a stavitele Paola della Stelly, výzdoba ohradní zdi sochařsko-kamenické školy, Hořice v Podkrkonoší, Mořic Černil, 1908

Architekt a sochař Paolo della Stella (*? - + 1552 Praha?) pocházel - podobně jako mnoho dalších italských umělců, působících v období 16. století v Čechách a na Moravě - z Ticina, oblasti na švýcarsko-italském pomezí. Předtím než s sebou na jaře 1538 přivedl na Pražský hrad třináct kameníků z okolí Luganského jezera, aby společně vytesali antickou mytologií bohatě inspirovanou sochařskou výzdobu letohrádku, budovaného králem Ferdinandem I. v Královské zahradě, pracoval na výzdobě katedrály v Luganu a přestavbě dómu v Comu. Po požáru Pražského hradu v roce 1541 byl pověřován řadou stavebních úloh (restaurace částí Pražského hradu, mj. i chrámu sv. Víta) a dozoroval na stavební úpravy zámků České komory (např. v Brandýse nad Labem a v Kostelci nad Černými lesy).

2.5.16

Rabbi Löw, Nová radnice, Praha - Staré Město, Mariánské náměstí 2, návrh Ladislav Šaloun – Eduard Zvelebil, 1910-1914

Rabbi Löw (asi 1520-1609), vlastním jménem Jehúdá Löw ben Bezalel, vrchní zemský rabín Království českého (od roku 1595), učenec, kabalista a zakladatel talmudské školy v Praze proslul svou všestrannou vzdělaností a jako jedna z čelných postav rudolfínské éry vstoupil i do pověstí (legenda o Golemovi) a do novodobé české literatury (díla J. Vrchlického, A. Jiráska). Ladislav Šaloun, jemuž byla svěřena výzdoba obou pohledově exponovaných nároží průčelí Nové radnice, započal na imaginární podobizně pražského Maharala pracovat v roce 1910, kdy vytvořil třetinový hliněný model sochy. Volbu námětu pro jihozápadní niku průčelí (protějškový výklenek byl osazen sochou Kamenného rytíře) vysvětloval sochař později takto: *„... v něm bylo ztělesněno vše, co ze sebe vydalo nejšlechetnějšího staré pražské ghetto. Rabi Löw mi byl symbolem ghetta a symbolem mi byla i postava mladé dívky, jež je oproštěna od tísnivých pout šatů a podává svému velkému otci růži, z níž naň vane dech smrti. Neboť stejně jako toto krásné dítě svým vonným květem způsobilo smrt rabi Löwa, tak i nová, svobodná doba dechem svého mladého života bezděky rozdrtila staré památky zašlých časů. Ona též učinila konec pražskému ghettu.“* (Viz Ladislav Šaloun: O pomníku rabi Löwa, Židovský kalendář 5599, 1938/1939). Podle Šalounova návrhu pak ze tří kusů složenou monumentální sochu (o výšce 3,6 m) vytesal z královédvorského pískovce ve druhé polovině roku 1914 sochař Eduard Zvelebil. V dubnu 1940 musela být kamenná plastika na nátlak nacistů z budovy magistrátu odstraněna, záhy po válce se však Šalounův Rabbi Löw navrátil na své původní místo.

2.5.17

Socha sochaře Jana Brokofa, výzdoba ohradní zdi sochařsko-kamenické školy, Hořice v Podkrkonoší, Mořic Černil, 1908

Začlenění řezbáře a sochaře Jana Brokofa do „hvězdné“ skupiny sochařů a architektů na ohradní zdi hořické školy je trochu překvapivé, neboť už na začátku 20. století jej věhlasem daleko předčil jeho druhorozený syn Ferdinand Maxmilián (1688-1731). Rod Brokofů kořenil ve slovenské Spiši. Jan Brokoff přišel na svět v roce 1652 v rodině ševce ve Spišské Sobotě. Kde přesně se vyučil kamenosochařskému a řezbářskému řemeslu není známo; přestože druhou polovinu sedmdesátých let pobýval v Praze. Když odtud po roce 1680 utíkal před morovou epidemií do Řezna, zastavil se v Poběžovicích, kde jej baron Wunschwitz zahrnul úkolem zhotovení modelu svatojánské plastiky pro pražský Karlův most podle návrhu německo-vídeňského sochaře Matyáše Rauchmillera. Přesvědčený luterán Brokof při práci na této zakázce v roce 1682 konvertoval ke katolické víře. V západních Čechách poté pracoval pro řadu aristokratických rodin: Lažanské v Manětíně, Thuny v Klášterci nad Ohří či Hrzány v Červeném Hrádku. V závěru roku 1692 se sochař přestěhoval do Prahy, kde poté zakoupil na Starém Městě (u Uhelného trhu) dům „U salátů“, který po více než příští desetiletí sloužil jako zázemí kamenosochařské dílny, v níž byli vyškoleni i Brokofovi dva starší synové: Michal Jan Josef a Ferdinand Maxmilián. Vedle pražských realizací (sochy na atice Toskánského paláce na Hradčanském náměstí), pracoval pro venkov (Častolovice, výzdoba Pražského portálu na Svaté Hoře u Příbrami, Sedlčany, socha P. Marie na náměstí v Broumově aj.). Jan Brokof, zakladatel věhlasné sochařské dynastie, umírá v prosinci 1718 v Praze.

2.5.18

Socha architekta K. I. Dientzenhofera, výzdoba ohradní zdi sochařsko-kamenické školy, Hořice v Podkrkonoší, Mořic Černil, 1908

Architekt a stavitel Kilián Ignác Diezenthofer (1689-1751), pocházející z rozvětvené umělecké rodiny působící v Bavorsku, ve Frankách a v Čechách (jeho otcem byl stavitel Kryštof Dientzenhofer), patří k čelným tvůrcům období vrcholného baroka v Čechách. Místo architektova narození sice není doloženo, ale pokřtěn byl dne 1. září 1689 v Praze, studoval na Malostranském gymnáziu, souběžně se věnoval zednickému řemeslu a léta 1709-1710 strávil na předpokládané vandrovní cestě (Vídeň, Itálie?). Po svém návratu pracoval ve službách benediktinského řádu, pro nějž navrhl a realizoval řadu monumentálních (klášterní kostel v Lehnickém Poli, 1727-1731) i menších sakrálních staveb (skupinu kostelů na Broumovsku: Heřmánkovice, Vižnov, Otovice, Božanov, Šonov, Vernéřovice, kaple Hvězda; všechny v rozmezí dvacátých až třicátých let). Později také pro další církevní řády: křižovníky (kostel sv. Máří Magdaleny v Karlových Varech, 1732-1736), jezuity (dokončení chrámu ssv. Mikuláše v Praze na Malé Straně, od 1737) a augustiniány (klášterní komplex v Dolním Ročově). Pracoval také jako pevnostní stavitel. Ze světských staveb vynikal komplex Invalidovny v pražském Karlíně. Jeho osobitý projev kulminoval v pronikových půdorysných vzorcích, tvořených dynamickými variacemi oválných a kruhových dispozic.

2.5.19

Pomník císaře Josefa II., Trutnov, Krakonošovo náměstí, 1866, 1923 odstraněn, 2009 instalace kopie na původní místo

Historie trutnovského pomníku císaře Josefa II. odhaluje - podobně jako mnohé další pomníky - spletité národnostní rozpory a dramatické dějinné epizody zemí střední Evropy v 19. a 20. století. Osvícenský císař Josef II. (1741-1790), který byl přes odpor šlechty a duchovenstva modernizátorem monarchie, zrušil nevolnictví a vydal Toleranční patent (1781), vystupoval v historické tradici 19. století trochu jako pohádkově spravedlivý, štědrý a vlídný mocnář. Jeho kult byl intenzivní zejména v německém pohraničí severních a severozápadních Čech, kde jej příslušníci německých spolků měli za patrona německé kultury v rakouské monarchii a téměř za světce, ochraňujícího *„utiskovaný německý národ“*. Původní socha, představující stojícího císaře držícího v ruce listinu o zrušení nevolnictví, byla v Trutnově odhalena v roce 1866; v roce 1923 byla odstraněna a na své původní místo se její kopie vrátila až v nedávné době - v roce 2009.

2.5.20
Pomník Bedřicha Smetany, Hořice v Podkrkonoší, sochaři Hatle a Vejs, 1903

Hořický pomník významnému českému skladateli Bedřichu Smetanovi (1824-1884) vznikl nákladem místního hudebního spolku Dalibor. Téma mělo i svůj regionální akcent: skladatelovi rodiče, pocházející z Hořicka, měli v hořickém kostele Narození P. Marie v roce 1820 svatbu. Kamenná stéla vynáší poprsí zadumaného skladatele s perem a listem notového zápisu v rukou, při patě pylonu je pak zhmotněna milenecká dvojice Jeníčka a Mařenky (aktualizačně oděných do hořických krojů), aktéři Prodané nevěsty, snad vůbec nejpopulárnější Smetanovy opery. Slavnostní odhalení pomníku získalo nadregionální rozměr slavnostní řečí zúčastněného ředitele Národního divadla F. A. Šuberta.

2.5.21

Portrétní náhrobní plaketa Františka Wiesnera, Chrudim, hřbitov u kostela Sv. Kříže, 1880

Hrobka zámožného majitele chrudimské strojírny a slévárny a muže, v jehož osobě se ve třetí čtvrtině 19. století *„soustředil veškerý průmyslový ruch chrudimský“*, má podobu výpravného mauzolea s arkádami a kamenným baldachýnem, který kryje - po vzoru severoitalských renesančních náhrobků - mramorový sarkofág s portrétní plaketou zemřelého. Nevšední architekturu hrobky navrhli architekti František Schmoranz ml. a Jan Machytka.

Životní a podnikatelská dráha Františka Wiesnera (1833-1880) patří mezi legendy českého kapitalismu druhé poloviny 19. století. Pocházel z početné rodiny panského ovčáka, vyučil se zámečnické profesi a ve vandrovních letech si vedle práce u dráhy v Pardubicích osvojil také znalost kotlářství a mosaznictví. Když v roce 1856 přišel do Chrudimi, podle tradice s pouhými čtyřiceti krejcary v kapse, byl pro nedostatek peněz k nákupu potřebného materiálu do své začínající dílny nucen zastavit - jak později sám vzpomínal - vlastní hodinky i peřiny. Mezi autory nekrologů, uveřejněných po předčasné průmyslníkově smrti a vzdávající hold jeho činorodosti, byl i spisovatel Jan Neruda.

2.5.22

Portrétní busta Miroslava Tyrše, Dvůr králové nad Labem, náměstí Odboje, 20. léta 20. století (?)

Miroslav Tyrš (1832-1884) byl - společně se svým přítelem Jindřicha Fügnerem - zakladatelem tělocvičného spolku Sokola (1862), rozvíjejícího ve svých členech nejen tělesnou zdatnost, ale pěstujícího - v návaznosti na klasický antický ideál „kalokagathia“, propojující krásu s dobrem a ctností - také mravní hodnoty a zásady (mužnost, vytrvalost, lásku ke svobodě a vlasti, činorodost, kázeň a vzájemnou bratrskou pospolitost sokolů). Vedle svých tělocvičných a národně orientovaných aktivit však patřil také mezi významné postavy české umělecké kritiky (byl např. předsedou výtvarného odboru Umělecké besedy a členem poroty pro sochařskou výzdobu budovy Národního divadla v Praze) a estetiky. Tyrš, jehož sochařská portrétní bysta, zachycující tvář zmužilého šviháka s plnovousem, nechyběla snad na žádné sokolské tělocvičně postavené v Čechách v přelomových dekádách 19. a 20. století, zahynul tragicky při ozdravném pobytu při koupání v říčce Ache v Tyrolských Alpách.

2.5.23

Maskaron s portrétem architekta Osvalda Polívky, dekorace fasády bývalé Zemské banky, Praha-Nové Město, Na Příkopě čp. 858, Stanislav Sucharda, 1896

Maskaron v podobě mužské hlavy, situovaný nad parterem boční fasády Architekt Osvald Polívka (*1859 - +1931) patřil mezi přední české secesní tvůrce. Absolvoval na pražské technice u architekta Josefa Zítka. V letech 1889-1890 vykonal studijní cestu po Itálii, z níž se dochovaly pozoruhodné skicáře. Brzy po návratu se stal žádaným projektantem finančních ústavů (např. Pražská městská spořitelna v Rytířské ulici; společně s Antonínem Wiehlem) a dalších monumentálních budov (mimo českou metropoli stavěl také v Hradci Králové, Bratislavě a Terstu). Od neorenesančního výrazu raných prací se brzy přiklonil k secesi vídeňského typu (např. dřevěné divadlo Uranie, 1898), jejíž zoomorfní a vegetabilní formy tvořivě mísil s neobarokními motivy (pražský Obecní dům, spoluautor Ant. Balšánek, 1905-1911). V pozdních dílech (nájemní domy) se přiblížil ke kotěrovské moderně. Na svých vrcholných pražských realizacích z první dekády 20. století (obchodní dům U Nováků, Topičovo nakladatelství na Národní třídě) spolupracoval s elitními domácími výtvarníky: malířem Janem Preislerem, sochařem Ladislava Šalouna a dalšími. Polívka vynikal mimořádnou dekoratérskou invencí; řadu výzdobných prvků svých staveb (štukové kompozice, vitráže, kovové a keramické dekorace) si navrhl sám.

6. Pomníky, památníky a hřbitovní plastika

2.6.01
Hlavenec, Lovecký pomník císaře Karla VI., M. B. Braun, 1725

Pomník, vystavěný nákladem hraběte Františka Antonína Šporka, připomíná lov, konaný dne 3. listopadu 1723, za přítomnosti císaře Karla VI. na brandýském panství. Císař, ztvárněný sochařem Bernardem Matyášem Braunem jako antický imperátor, tehdy z rukou hraběte F. A. Šporka přijal odznaky loveckého Řádu sv. Huberta. Původní Šporkův záměr, postavit pomník na Karlově mostě v Praze, nebyl realizován. Trojbokou architekturu památníku završenou baldachýnem navrhl architekt František Maxmilián Kaňka. Hrabě Špork neskromně doufal, že císař mu oplátkou udělí řád Zlatého rouna, prestižní habsburské vyznamenání však nikdy neobdržel.

2.6.02
Statue Nejsvětější Trojice, Teplice, M. B. Braun, 1718-1719

Obrovitý půdorysně velmi dynamicky traktovaný monument, zbudovaný nákladem Františka Karla hraběte Clary-Aldringena, spojuje vzdání díků za překonání morové epidemie s oslavou léčivých - faktických i oněch symbolických - účinků vodního živlu (v době postavení statue byly již Teplice proslulým lázeňským centrem). Trojboký, kamennými obláčky a andílčími figurami živě osázený dřík vyrůstá ze středu trojice bazénů a na špici vynáší kompozici Boha Otce a Syna, sedících na zemské sféře, a doprovázených holubicí Ducha Svatého. Skupiny protimorových světců doprovází ve dvou spodních podlažích statue reliéfy předvádíějící vybrané biblické epizody, v nichž voda hraje klíčovou roli (např. setkání Abraháma s Abimelechem u Studně přísahy či smíření Jákoba s Ezauem cestou přes brod Jabok scénu s Rebekou, uzdravení slepého Kristem, setkání Samaritánky s Kristem ad.). Jen o pár let později M. B. Braun vytvořil - ve spolupráce s architektem Fr. Kaňkou - další velkou statui v Jaroměři (1723-1726).

2.6.03

Pomník Mistra Jana Husa, Praha-Staré Město, Staroměstské náměstí, Ladislav Šaloun, 1905-1915

Prvotním impulsem ke vzniku pražského Husova pomníku byla slova prince Karla Schwarzenberga o husitech jako bídné bandě lapků a paličů, která pronesl v závěru osmdesátých let 19. století. Z protestu proti tomuto netaktnímu výroku vzniklý Spolek pro postavení pomníku Mistra Jana Husa se rozhodl monument, přes protesty katolického tábora, umístit do „srdce“ historické Prahy na Staroměstské náměstí, do těsného sousedství mariánského sloupu, symbolu pobělohorské rekatolizace národa, který na náměstí stál od roku 1650 (stržen 1918). Středověký reformátor se pro sochaře Ladislava Šalouna, vítěze veřejné soutěže staroměstského sousoší z roku 1901 (společně s architektem Antonínem Pfeifrem), stal více než reálnou historickou postavou *„obrovským, duchovitým zjevem“*, symbolem českých dějin a vlastní kvintesencí jejich smyslu. Šalounův alegoricky pojatý pomník, stojící na mohutném piedestalu s širokým schodištěm, tvoří Husova ztepilá prostovlasá figura doprovázená šestičlennou husitskou družinou „Božích bojovníků“, obrácenou k Týnskému chrámu, a skupinou zpola ležících, zpola sedících figur exulantů symbolicky směřující k místu, kde v červnu 1621 stálo při exekuci sedmadvaceti českých představitelů stavovského protihabsburského odboje popravčí lešení. Kovolijecké práce na pomníku, jehož odhalení v den 500. výročí reformátorovy smrti na kostnické hranici překazily události 1. světové války, provedla brandýská firma Srpek.

2.6.04

Pomník Jana Husa, Hořice v Podkrkonoší, Ladislav Šaloun, 1911-1913

První Husův pomník na českém venkově byl postaven v Jičíně v roce 1872. V následujících desetiletích - v éře „pomníkové horečky“ - vznikly, především ve východních Čechách, další téměř dvě desítky Husových pomníků. Autor Husova monumentu v Hořicích, „městě kamenné krásy“, sochař Ladislav Šaloun, ztvárnil postavu betlémského kazatele jako šiřitele pravdy a svobody svědomí a zvýraznil tak Husův význam „mravní, osvětový“. Symbolistní kompozice zachycuje reformátora, stojícího na skalce s alegorickými skupinami po stranách, doprovázené vodní kaskádou s bazénem. Pod Husem bylo vytesáno motto: „Otevřel skálu i tekly vody a odcházely přes vyprahlá místa jako řeky“. Šaloun sémantický jazyk pomníku vysvětloval poetickým obrazem: *„Pravda mu byla pevnou půdou, na níž se postavil zlobě celého světa, pravda mu byla skalou, z níž tryskal životodárný pramen, který člověka očišťuje a povznáší.“* (citováno z pamětního tisku *L. Šalouna Husův pomník v Hořicích*, Hořice 1914). V éře samostatného státu si sochař téma ještě jednou variantně zopakoval na pomníku v Libáni u Jičína (1923-1925).

2.6.05
Pomník Jana Žižky, Tábor, Josef Strachovský, 1884

Z panteonu národních hrdinů se po polovině 19. století těšili v české společnosti, jejíž příslušníci byli zklamáni neúspěchem snah o dosažení státoprávního vyrovnání česko-rakouského, největší oblibě husitští bojovníci. Oslavit Jana Žižku z Trocnova jako zakladatele svého města se už v roce 1870 rozhodl výbor Občanské besedy v jihočeském Táboře. Po shromáždění finančních prostředků získal zakázku sochař Josef Václav Myslbek. Po konzultaci s historikem Františkem Palackým se rozhodl o pokud možno historicky přesnou rekonstrukci Žižkovy podoby - nezobrazil proto Žižku ve zbroji, ale v kostýmu a s čepicí na hlavě. Pomník byl však špatně odlit a vadný materiál způsobil, že se deset měsíců po odhalení v roce 1876 zřítil. Nový pomník proslulého vojevůdce vytvořil v roce 1884 sochař Josef Strachovský.

2.6.06
Pomník Prokopa Velikého, Český Brod, Husovo náměstí, Karel Opatrný, 1910

Pražský sochař Karel Opatrný zachytil ve svém secesním pomníku táborského hejtmana v jednom z klíčových okamžiků bitvy u Lipan (1434). Do podstavce monumentu v podobě menší skalky byly po vzniku samostatného čsl. státu uloženy schránky s prstí z těch bojišť první světové války (Zborova, Doss Alto a Vouziers), na nichž dosáhli čeští legionáři vítězství.

2.6.07
Jezdecký pomník Jiřího z Poděbrad, Poděbrady, Bohuslav Schnirch, 1886-1896

Objednavateli pomníků byly často měšťanské, kulturní nebo tělocvičné spolky, jejichž snahou bylo vyjádřit skrze vzniklý monument morální nebo etické hodnoty, spjaté s odkazem zachycené postavy v historickém vědomí národa. Iniciátory vzniku jezdeckého pomníku českého krále Jiřího z Poděbrad, evropsky proslulého svým mírovým poselstvím (a tedy nacionálně mnohem méně chápaného než figura Žižkova), byli poděbradští studenti. Realizaci myšlenky pak zajišťovala místní organizace Sokola, která si za tvůrce měděného monumentu zvolila poděbradského rodáka sochaře Bohuslava Schnircha (1845-1901).

2.6.08

Socha studenta-obránce Prahy proti Švédům v roce 1648, Praha-Staré Město, nádvoří Klementina, Josef Max, 1847

Němec Josef Max (1804-1855) patřil k předním představitelům neoklasicistní plastiky v českých zemích, přestože nacionálně orientovaný český dějepis umění jeho uměleckou roli donedávna podceňoval. Maxovo tematicky bohaté dílo obsahuje funerální práce, inspiraci bájnou českou prehistorií (reliéfy pomníku Přemysla Oráče ve Stadicích, 1840-1841) a historií (cyklus postav dvanácti českých panovníků), dokládající, že sochař byl zemským patriotem, i významné portrétní a alegorické zakázky (početná figurální výzdoba a jezdecká panovníkova socha na pražském pomníku císaře Františka I. (1845-1850). K Maxovým komornějším dílům patří socha barokního studenta s píkou v pravé a praporcem v levé ruce, představující pomník chrabré studentské legie, bránící Prahu proti žoldnéřským oddílům pod švédským velením na sklonku třicetileté války. Duchovním vůdcem akademické legie byl klementinský jezuita P. Jiří Plachý. Vlivem revolučních událostí byl pomník v tichosti a bez velké slávy osazen na klementinském nádvoří až v září 1863.

2.6.09
Pomník Karla Jaromíra Erbena, Miletín (okr. Jičín), Jindřich Říha, 1901

Pomník, financovaný z výnosu sbírky obyvatel Miletína, byl zbudován v rodišti Karla Jaromíra Erbena (1811-1870), historika, básníka a sběratele národních pohádek a folklóru péčí Erbenova družstva. Spisovatelovu bystu doplňuje chlapec čtoucí knihu a Génius. Na bocích pylonovitého podstavce pomníku jsou dva bronzové reliéfy, jejichž výjevy vychází ze známých balad z Erbenova stěžejního díla - sbírky „Kytice z pověstí národních“ (první vydání 1853): Záhořovo lože a Svatební košile.

2.6.10
Slavín, Praha 2 -Vyšehrad, 1887-1893

Iniciátoři ideje na zřízení slavnostního pohřebiště českých spisovatelů byli členové Spolku českých spisovatelů Svatobor, založeného roku 1862 Františkem Palackým za účelem nadační podpory spisovatelů. Pro realizaci vzletné myšlenky nakonec zvolily bájný Vyšehrad, místo s prastarou minulostí, spojující v sobě dějinnou paměť, slovanské hradiště, gotický hrad, barokní citadela) při vyšehradském kapitulním kostele sv. Petra a Pavla bylo upraveno do renesanční hřbitovní formy, zv. Campo Santo, známé z Apeninského poloostrova. Plocha hřbitova byla ze dvou stran vymezena otevřenou arkádovou kolonádou, na jejíž postupné realizaci se spolupodíleli celkem tři význační architekti: nejprve Antonín Barvitius, poté, v letech 1889-1908, Antonín Wiehl a nakonec Josef Sakař. Nekropole národní literátské slávy vrcholila Slavínem, společnou hrobkou *„pro muže o národ český vysoce zasloužené, svými činy nad jiné vynikající“*. Nad podzemní kryptou vybíhá Vysoký hranolový podstavec Slavína, přístupného po širokém schodišti, vynáší vysoko nad horizont arkád i dalších hrobek sarkofág, nad nímž truchlí postava okřídleného Génia, dílo sochaře Josefa Maudera.
Smíchovský starosta a obchodník dřevem Petr M. Fischer.

2.6.11

Náhrobek Václava Hanky, Praha 2 -Vyšehrad, Slavín, poslední třetina 19. století

Prvním vlasteneckým spisovatelem, jemuž byl na vyšehradském hřbitově pořízen náhrobek byl Václav Hanka (1791-1861), český jazykovědec, knihovník Národního muzea a také uvažovaný autor v roce 1817 ve Dvoře Králové „nalezeného“ Rukopisu královédvorského, básnického díla údajně ze 13. století, a dalších údajných staročeských literárních skladeb. Vzniklý spor o autentičnost či nepravost těchto děl (vedle Václava Hanky se na jejich vzniku měli podílet básníci Josef Linda a Václav Alois Svoboda a malíř, restaurátor a zdatný falsifikátor František Horčička), která měla v období národního obrození doložit starobylost a vyspělost české literární kultury, patří k dosud otevřeným literárně-historickým kauzám (většina moderních badatelů však skladby, mj. díky jejich přehnaně vlasteneckému tónu, považuje za padělky). Hankův náhrobek - více než plastika spíše komorní sepulkrální architektura - má méně obvyklou podobu válcového pylonu, zdobeného stylizovanými obrubami a završeného kupolkou víka vynášející kruh, držený třema rukama.

2.6.12
Náhrobek rodiny Wiehlovi, Praha 2 -Vyšehrad, Slavín, 1899 (?)

Mezi významnými představiteli české národní kultury, trávící svůj poslední odpočinek ve stínu vyšehradské smuteční kolonády, patřil i jeden z vlastních projektantů hřbitovních arkád architekt Antonín Wiehl (1846-1910), významný (a ve středoevropském kontextu snad i první) představitel architektury vypjaté nacionální romantiky, tzv. české neorenesance. Podoba rodinného náhrobku se sarkofágem s umrlčí hlavou, usazeným do výklenku stěny, lemovaným vegetabilně a emblematicky dekorovanými obrubami a završeným reliéfem Madony, dokládá ovšem kosmopolitnější stránku Wiehlova uměleckého profilu - rozvíjení podnětů italské renesance, především florentského quattrocenta.

2.6.13
Náhrobek rodiny Brejchovy, Praha 2 -Vyšehrad, Slavín, 1897

Neorenesanční hrobka neobvyklé koncepce: půlkruhová nika s bíle mramorovými stěnami s obíhajícím sedákem kamenné lavice. Střední část útvaru - před níž stojí sousoší ženy s malým děvčátkem - má podobu orámované obdélné desky s nástavcem s do kruhu vepsaným symbolem kříže a písmeny: A a Ω.

2.6.14

Smuteční poslové s vázou, Vranov u Brna, předsíň Liechtensteinské hrobky, Josef Klieber, 1819-1822

Empírová architektura rodové hrobky liechtensteinských knížat, postavená v letech 1819-1821, nahradila původní raně barokní memorii, vybudovanou společně s mariánským poutním kostelem v letech 1620-1624. Na terasovou podnož chrámu navrhl architekt Karel Engel trojosý portikus s dórskými sloupy a mohutným tympanonem. Za vstupní částí hrobky se nachází podélná předsíň s kazetovým stropem a smuteční sochařskou výzdobou, symbolicky ilustrující lidské emoce, provázející rozhraní životní pouti a jejího cíle - smrti. Vídeňský sochař Josef Klieber (1773-1850) zde usadil dvojice stojících smutečních andělů s vázami-urnami, jejichž boky krášlí reliéfy umírajících muže a ženy. Při samém vstupu do hrobky, spojené se starou kostelní kryptou, jsou působivě rozmístěny alegorické skupiny Rozloučení, zachycující ženu, loučící se s umírající, a Setkání, představující opětovné shledání ženského páru v posmrtném životě.

2.6.15
Náhrobek M. M. Kučerové, Lázně Bohdaneč, městský hřbitov, 1814

Pískovcový náhrobek s pozoruhodnou kumulací se zánikem života spojovaných symbolických motivů nechal pořídit vdovec František Kučera, magistrátní rada města Bohdanče, na památku své milované choti Marie Magdalény, jež skonala v prosinci 1814 v mladistvém věku sedmadvaceti let. Z nízkého hranolu vyrůstá jehlancový obelisk, jehož čelní stranu zaplňuje ležící a o lebku se loktem opírající ženská figura, kolem níž se obtáčí mytický had Urobos zakousnutý do vlastního ocasu, odvěký symbol nepřerušeného koloběhu života a smrti. V koruně největšího ze skupinky tří reliéfně pojednaných stromů sedí sova. Nad hlavou věčný spánek spící ženy je zpodobněna růže se zlomeným stonkem. V horní části „piramitu“, jak je útvar náhrobku nazývá doprovodný vytesaný nápis (pro starší epochy dějin pyramida evokovala kvality neporušenosti a věčnosti), výjev doplňují okřídlené andílčí hlavičky a symbol Božího oka, vepsaný do rovnostranného trojúhelníku, tradičního znaku Nejsvětější Trojice, podloženého paprsčitou svatozáří.

2.6.16
Socha poutníka s křížem, Hořice v Podkrkonoší, Nový městský hřbitov, 1923

Motiv muže-poutníka (zde označeného atributem poutnického klobouku) kontemplujícího v pokleku u kříže (nebo jeho torza) patří k tradičnímu rezervoáru sepulkrální plastiky zhruba od poslední čtvrtiny 19. století. Na hořickém náhrobku zaujme veristické zpracování dřevěných břeven kříže s iluzivně vyznačenou strukturou letokruhů, suků aj. detailů.

2.6.17

Náhrobek s urnou a truchlící postavou, Hořice v Podkrkonoší, Městský hřbitov u kostela sv. Gotharda, závěr 19. století

Abstrakt lidského smutku byl v evropské výtvarné tradici ztvárňován různě; renesanční a barokní ikonografická tradice jej na reprezentativních náhrobcích často vyjadřovala skrze figury Víry, Meditace (s doprovodnými atributy lebkou, odkazující obecně k pomíjivosti všeho pozemského, či knihou u nohou) či Melancholie (s gestem hlavy podepřené rukou), v mladším období klasicismu se - v návaznosti antické sochařství odkud je znám motiv klečící či stojící truchlící služebnice - nejfrekventovaněji uplatnila postava plačky, truchlící matróny obvykle se závojem zahalenou tváří, sklánějící se na smuteční urnou nebo stojící vedle ní. Přes svou významovou neurčitost vycházel motiv plačky ze skutečných každodenních reálií, kde byly profesionální plačky - spolu s dětmi a obecními chudými – najímány pro pohřební průvody a ceremonie, a to hluboko do 19. století. Na prezentovaném náhrobku je urna-váza, při starověké zvyklosti pohřbu žehem tradičně používaná k uchování ostatků zemřelých, opentlena pohřebním věncem; pod podstavcem je podoba zemřelého zpřítomněna na porcelánové plaketě.

2.6.18

Náhrobek s křížem a kotvou, Hořice v Podkrkonoší, Městský hřbitov u kostela sv. Gotharda, po 1880

Kříž je nepochybně nejzobrazovanějším obecným symbolem Kristovy oběti, spásy zesnulých věřících a křesťanství vůbec. Nezastupitelná role mu připadla i v sepulkrálním umění, kde jej od raného úsvitu křesťanství - přibližně od 5. stol. po Kr. - nalézáme na sarkofázích, pohřebních předmětech, později rakvích. Ve své latinské podobě se symbolika kříže - místa smrti Ježíše Krista /a ve variantní podobě také dalších křesťanských martyrů, např. svatoondřejský kříž s úhlopříčnými rameny/ - propsala i do monumentálních architektonických forem (ovlivnila chrámový půdorys) nebo symboliky duchovních insignií (kříž s trojitým příčným břevnem používaný jako výlučný papežský znak). Na prezentovaném náhrobku je ikon kříže, evokující přírodně rostlý stromový kmen (další strom, resp. pařez s ratolestí zdobí základnu náhrobku), ovinut stonky s růžovými květy a k příčnému břevnu je provazem přivázaná kotva - tradiční symbol naděje (List Židům 6,19).

2.6.19

Náhrobek rodiny Krejcarů, Hořice v Podkrkonoší, Nový městský hřbitov, kameník Josef Deyl, 1921

Motiv odumřelého nebo zlomeného stromu jako symbol zmařeného lidského života vyrůstá, podobně jako další sepulkrální metafory odvozené z organické přírody, z barokně-romantických nálad. Odlišnou variantu tématu - tentokrát vycházející z neorganického světa - představuje z volné skladby hrubých kamenů vyzděná „akropole“ z níž často vyrůstá jednoduchý kříž. Zvrásněný líc náhrobku evokuje lidskou činností ještě nezkultivovanou přírodu, tu a tam hladce šikmé stěny kamenů lze v symbolickém pojetí vnímat jako vyjádření vítězství lidského ducha a lidské práce nad „mrtvou“ hmotou, časem, dějinami. Obliba obou zmíněných typů náhrobku přetrvala „dlouhé 19. století“ a můžeme je nalézt i v kamenosochařské funerální produkci období mezi světovými válkami.

2.6.20

Hrobka rodiny Walterů, Králíky, městský hřbitov, architekt Rudolf Klotz - Edvard Hauser, 1898

Symbolistní reliéf dívky-tkadleny, spřádající u kolovrátku nit života, je vsazen do středu zadní stěny reprezentativní mramorové hrobky rodiny podnikatele Waltera. Architektura hrobky je pojednána ve stylu secesního klasicismu se žlábkovanými pilíři s měděnými lucernami, ovocnými festony a motivem stylizovaných plamenů.

2.6.21
Modlitba nad hroby, Chýnov, městský hřbitov, František Bílek, první desetiletí 20. století

Mezi náhrobky a plastikami zdobenými hroby na hřbitůvku malého jihočeské městečka Chýnova, položeného nedaleko od Tábora, vyniká soubor na kterém se podílel přední český secesní sochař František Bílek. Nejmonumentálnější Bílkovo dílo tu představu volně umístěná obří postava Anděla, jež ční vysoko nad hřbitovní zdí. Expresivní socha nebeského hlasatele smrti, symbolicky nazvaná „Modlitba nad hroby“, představuje součást Bílkem zamýšleného souboru osmatřiceti soch, námětově čerpajících z biblických historií. V definitivním měřítku byly nakonec zrealizovány jen dvě plastiky, vedle chýnovského burácejícího anděla s vlajícími vlasy a se vztyčenou paží ještě socha Mojžíše; ostatní témata zůstala v grafickém provedení. Socha vznikla obezděním kmene stromu, jehož jedna větev předurčila polohu jedné z rukou figury. Dnes je originál umístěn v depozitáři Národní galerie v Praze; *in situ* je k vidění kopie z umělého kamene.

2.6.22

Památník odboje, Dvůr Králové nad Labem, Náměstí Odboje, Vilém Kvasnička - Jaroslav Horejc - František Bílek, 1922

Královédvorský památník válečného odboje byl navržený architektem a legionářem Vilémem Kvasničkou, žákem Jana Kotěry, a sochařem Jaroslavem Horejcem. Provedením památníku, odhaleného v září roku 1922, byl pověřen sochař František Bílek. Podnož vrcholového sousoší Vlasti - matky zachycující raněného syna, který se za ni obětoval, tvoří do kříže formované těleso s kubisticky dynamicky sešikmenými plochami.

2.6.23

Pomník bratrských exulantů na Růžovém paloučku, Újezdec u Litomyšle, Alois Metelák, 1921

Pomník stojí mezi poli na místě zvaném Růžový palouček, kde se dle tradice rozloučili s vlastí čeští bratři, kteří museli po roce 1620 opustit zemi z náboženských důvodů. V centrální části okrasně koncipovaného parku se uprostřed železné tepané klece tyčí kamenná stéla s kalichovitě rozšířenou hlavicí, jež nese vrcholovou zlatou kouli. Hranolový pilíř je po celém obvodu obložen měděnými pláty s pozoruhodnou reliéfní emblematickou výzdobou (loď, srdce, beránek, lev), která se vztahuje k českobratrské konfesi. Finanční prostředky, umožňující realizaci pomníku, byly z velké části získány veřejnými sbírkami. Odhalení památníku, jehož tvůrcem byl Alois Metelák, jeden z nejtalentovanějších žáků charismatického slovinského architekta Josipa Plečnika, proběhlo 19. června 1921 za osobní účasti spisovatele Aloise Jiráska a stalo se celonárodní demonstrací.

2.6.24
Pomník Franze Kafky, Praha-Staré Město, Dušní ulice, Jaroslav Róna, 2000-2003

Soutěž na pomník světoznámému pražskému německy píšícímu spisovateli židovského původu Franzi Kafkovi (1883-1924), mistru absurdní grotesky a vyjádření existenciální tísně lidského údělu v moderní době, iniciovala a financovala Společnost Franze Kafky. Ze soutěže mezi osmi českými sochaři vyšel vítězně návrh Jaroslava Rónyv podobě bronzového monumentu, tvořeného dvěma postavami. Spodní dutá plastika, sestávající pouze z prázdného mužského obleku (kalhot a saka), nese na ramenou – „jako na koni“ - sedící figuru samotného spisovatele, jenž napřaženou rukou ukazuje směr další cesty. K této kompozici Rónu inspirovala Kafkova novela *Popis jednoho zápasu*, spisovatelův pravděpodobně nejstarší dochovaný text z let 1904-1905.

7. Žánrové a městské výjevy, exotické náměty

2.7.01
Lovecká scéna - psovod s vábničkou, Pardubice, zámek, 1543

K honosnému renesančnímu portálu, vedoucímu z velkého nádvoří do panského sídla pánů z Pernštejna, vede šikmo se zvedající hladina dvouobloukového cihelného mostku, jehož stavba (přibližně na místě staršího dřevěného gotického padacího mostu, který zřejmě nahradil) je vročena kartuší s letopočtem 1543. Parapetní zídku na východní, pohledově exponované straně mostu zdobí reliéfní pás figurálních výjevů s loveckou tematikou, postavou Tritona, heraldickými motivy, rostlinnými rozvilinami a rozetami. Přes své značně rustikální pojetí zobrazené scény předvádí typickou renesanční módu: psovod se dvěma vzpínajícími se psy, držící v levici dvoutrnnou nádobu - zřejmě vábničku, je oblečen do prošívaného kabátce, hlavu mu kryje čepice s široce rozvinutým lemem.

2.7.02

Lovecká scéna - jezdec na koni, Pardubice, zámek - most k portálu, 1543

Podle odění jezdce do prošívaného kabátce a péry zdobeného baretu, který má na hlavě s krátce střiženým účesem, se jedná o zpodobnění šlechtice. Rustikální provedení dokládá do uzlu spletený ocas koníka, pod jehož kopyty je listovím obalená stylizovaná maska lesního muže (?). Pardubické reliéfy, které jsou dílem anonymních kameníků, jsou svým stylovým charakterem i použitým ikonografický rejstříkem podobné několika dalším pracem v blízké Chrudimi nebo Litomyšli (výzdoba patra domu U Rytířů z let 1540-1546, připisovaná mistru Blažkovi).

2.7.03

Ferdinand I. na honu na kance, Pražský Hrad - Královská zahrada, Paolo della Stella, po 1538

Výjev zachycuje loveckou scénu - hon na kance - s českým králem, a pozdějším římským císařem, Ferdinandem I. Habsburským (1503-1564), jedoucím na koni. Od svých loveckých druhů, z nichž jeden drží v roce oštěp, je zakladatel rakouské linie habsburské dynastie odlišen panovnickou korunou na hlavě a řádem Zlatého rouna, zavěšeným na krku. Lesní scenérie je naznačena skupinami stromů s listnatými korunami po stranách a ve středu obrazu, urostlý divočák je napaden psem.

2.7.04
Litoměřice, Stará radnice - pilíř se sochou Rolanda, 1539

Na rohu litoměřické renesanční Staré radnice, vyrostlé v letech 1537-1539 po požáru města přestavbou starších gotických domů, je situován hranolový pilíř s vrcholovou sochou symbolu městských práv Rolanda, vypodobněného (oproti obvyklejšímu pojetí rytíře s mečem v ruce) v postavě divého muže se štítem a kyjem na rameni.

2.7.05
Divý lesní muž, Olomouc, Hauenschildův dům, 1583

Vedle šesti výjevů vycházejících z příběhů Oviviových *Proměn*, jednoho z nejvlivnějších básnických děl antického písemnictví (vzniklého asi), se v kamenosochařské výzdobě arkýře renesančního domu olomouckých měšťanů Hauenschildů bohatě uplatnily drobnější prvky: hermy, maskarony, lidské hlavy, volské hlavy, orli, květiny a vázy. Tělo arkýře podpírají ve spodní části dvě figurální konzoly - polopostavy lesních mužů, bujnou srstí porostlých siláků s věnci okrášlenými hlavami, kteří se opírají o sukovité kyje.

2.7.06

Atlanti-mouřeníni na průčelí Morzinského paláce, Praha-Malá Strana, Nerudova ulice, F. M. Brokof, 1714

Malostranský palác hrabat Morzinů, do současné vrcholně barokní podoby uvedený při přestavbě podle projektu J. B. Santiniho-Aichela v letech 1713-1714, vyniká mimořádně bohatou plastickou výzdobou uličního průčelí, která pochází z ruky předního sochaře českého baroka Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (1688-1731). Heraldické znamení rodu Morzinů - mouřeníni bylo sochařem použito pro ztvárnění obřích figur atlantů (v=305 cm), vzpírajících na svých svalnatých plecích segmentově vyklenutý balkon prvního patra. Na klenáku (osovém přitesaném kameni klenebního oblouku) je vyobrazen dvojitý toulec s nápisem: *„Hos Mauros Ao 1714 Fecit Brokoff“*. Nad portály paláce sochař umístil alegorická poprsí Dne a Noci a atiku budovy oježil poetickými personifikacemi čtyř tehdy známých světadílů (Afriky, Asie, Evropy a Ameriky). Podobnou dvojici strážných - černochů s péřovými suknicemi a čelenkami, štíty v rukou a šípovými toulci zavěšenými na zádech, sochař vybavil přístupovou cestu k venkovské rezidenci rodu Morzinů v Kounicích u Českého Brodu (1718-1719).

2.7.07

Atlant - Indián, Lubiąż (Polsko), cisterciácký klášter, František Josef Mangold, 2. polovina 30. let 18. století

Péřová čelenka a bederní rouška, podobně jako neevropské rysy obličeje charakterizují jednoho z vrcholně barokních atlantů, umístěných dnes druhotně v areálu bývalého cisterciáckého kláštera v polské Lubuši. Sochař František Josef Mangold, známý mj. z účasti na výzdobě jezuitské koleje ve Wroclavi či klášterního kostela v Třebnici, zde v letech 1737-1739 vysochal pro klášterní zahradu velkou fontánu a soubor kamenných soch mouřenínů a indiánů. Obyvatelstvo středoevropských zemí se s mimokontinentální realitou seznamovalo od poslední čtvrtiny 17. století skrze zprávy doprovázející evangelizační náboženské misie jezuitů a členů dalších řádů. V rozmezí let 1678-1768 se do amerických či indických, čínských nebo filipínských dálav za tímto druhem dobrodružství (ale často i za vědeckou prací) vypravilo z českých zemí okolo sto šedesáti příslušníků Tovaryšstva Ježíšova, následovaných příslušníky dalších křesťanských řádů (františkány aj.).

2.7.08

Chlapec s kartuší s vedutou kláštera, Doksany, sousoší P. Marie, neznámý sochař, 1744

Na druhém nádvoří doksanského kláštera, ženského premonstráckého monastýru založeného v roce 1144 Gertrudou, manželkou krále Vladislava II., bylo v posledním deceniu první poloviny 18. století postaveno ikonograficky zajímavé mariánské sousoší. Středovou figuru Panny Marie, stojící na zeměkouli obtočené hadem (ikonografický typ Panny Marie Immaculaty) doplňují na křídlech bohatě členitého podstavce klečící postava královny Gertrudy, fundátorky kláštera (označené korunkou na hlavě) a jinocha - v oděvu dvořana (možná kryptoportrét některého z barokních dobrodinců kláštera?) - přidržujícího kartuš s reliéfně provedenou vedutou doksanského kláštera. Kamenný obraz věrně zachycuje architektonickou podobu rozlehlého areálu s monumentální vjezdovou branou, postavenou v roce 1697, vícepatrovými budovami konventu, hospodářskými stavbami a bazilikou zasvěcenou Narození Panny Marie.

2.7.09
Poutník se svatojakubskou mušlí, Dobříš, zámecká zahrada, I. F. Platzer, po 1760

Jedním z nejtypičtějších projevů katolické reformace v potridentském období se stal nový rozkvět poutní praxe. Jednu z nejvěhlasnějších destinací - vedle Jeruzaléma a Říma - představovala již od středověku pro nábožné poutníky pouť ke hrobu apoštola sv. Jakuba Většího. Podle tradice se sv. Jakub v bitvě u Clavija v roce 844 zjevil v čele křesťanského vojska bojujícího proti Maurům (Saracénům); proto byl později nazýván „Matamoros“ /Maurobijce/. Legenda vypráví, že po mučednické smrti bylo jeho tělo zázračně - na loďce bez posádky, řízené samotnými anděly - dopraveno z Jeruzaléma až do španělské Galicie, kde bylo pohřbeno. Místo apoštolova posledního odpočinku bylo zapomenuto až do doby, dokud poustevník Pelagius v roce 813 (nebo 822) po Kr. nespatřil na hoře Lieredón nebeská světla a zpěv andělů. Nad Jakubovým hrobem, v městě nazvaném Santiago de Compostela (Campus Stellae = hvězdné pole, resp. Mléčná dráha) byl brzy vystavěn chrám, který brzy patřil k nejproslulejším poutním místům v Evropě. Z oblasti střední Evropy přicházeli křesťanští poutníci do Compostely dvěma trasama: horní cesta vedla od švýcarského Einsiedelnu podél Alp a tzv. dolní cesta z Cách přes Maastricht, Brusel a Paříž. V křesťanském umění bývá sv. Jakub Větší - vedle dalších ikonografických typů - obvykle zobrazován s poutnickými instrumenty: v plášti, kloboukem se širokou krempou na hlavě nebo zavěšeným na šňůře na zádech, v ruce často svírá dlouhou cestovní hůl a u pasu má poutnickou čutoru (tykev) na vodu a mošnu. Nejtypičtějším atributem sv. Jakuba - a odznakem úspěšných svatojakubských poutníků - však bývá mušle, připnutá na klobouku či plášti. V šatu poutníka vracejícího se ze Santiaga de Compostely zpodobnil sochař I. F. Platzer také jednu z dětských postaviček, kterými ozdobil rokokovou zahradu dobříšského zámku.

2.7.10

Trpaslíci, Nové Město nad Metují, terasa před zámkem, dílna M. B. Brauna, kolem 1720

Postavy liliputů, trpaslíků či jinak znetvořených osob, zachycených v humorných kostýmech nebo s bizarními škleby, patřilo v období raného novověku nedílně do rezervoáru výzdobných motivů renesančních a barokních zámeckých zahrad a parků. Dílna sochaře Bernarda Matyáše Brauna pracovala na podobných, početně někdy značně širokých kolekcích hned několikrát. Nejznámější realizací bylo čtyřicet trpasličích soch, rozestavených v roce 1713 na závodišti, vytvořeném na pravém labském břehu v Kuksu (torzo souboru, inspirovaného grafickými listy francouzského rytce Jacquese Callota a zničeného v roce 1740 povodní je dnes umístěno v zahradě hospitalu). Pět soch trpaslíků, které stojí před hlavním průčelím novoměsteckého zámku pochází z Benátek nad Jizerou (do Nového Města n. M. byly přeneseny až v roce 1913, kdy byla ukončena přestavba zámku architektem Dušanem Jurkovičem pro průmyslníka Cyrila Bartoně z Dobenína).

2.7.11
Poustevník s dalekohledem, skalní hrad Sloup, po 1827

Poustevnictví, ideál *vita contemplativa* realizovaný v absolutním odloučení nebo alespoň stranou od civilizace je fenoménem neoddělitelně provázející dějiny východního i západního křesťanství. Jeho stopy lze vysledovat i v českých zemích, přestože v předbarokní době je zde individuální mimoklášterní poustevnictví doloženo jen ojediněle. Mezi družinu českých zemských patronů patří i dva středověcí poustevníci: sv. Ivan (-) a sv. Prokop (-). Umělé poustevny - jeskynní eremitáže, situované ve šlechtických zahradách, se staly jedním z módních výstřelků pozdní renesance. V barokní době se křesťanské myšlenky na kajícný život a usebrané pokání prosadily v srdcích řady příslušníků domácí šlechty /z těch nejznámějších zmiňme hraběte Františka Antonína Šporka (1662-1738, panství Kuks), vévodkyni Annu Marii Františku Toskánskou (1672-1738, panství Zákupy a Horní Police), hraběte František Josef Valdštejn (1680-1722, panství Mnichovo Hradiště a Bělá) nebo František Adam Hartig (1729-1783, panství Mimoň a Stráž)/, kteří na svých državách poustevnická obydlí zřizovali nebo se snažili legendy prvokřesťanských anachoretů a s nimi spojený obraz askeze a meditace oživit objednávanými uměleckými díly.
Kuriozitu mezi barokními poustevnami představoval skalní hrad Sloup (okr. Česká Lípa), usazený na vysokém pískovcovém suku nad stejnojmennou vsí. Úprava rozvalin někdejšího středověkého hradu na poustevnické sídlo s - do masivu skály vytesanou - kaplí je připisována poustevníku-staviteli Konstantinovi; financoval ji na konci 17. století hrabě Ferdinand Hroznata Kořovec z Kořova, který zde mínil vytvořit poutní místo obsluhované terciáři. Po roce 1827 se sloupské panství dostalo do správy Karla Kinského, který - věren poustevnické tradici místa - nechal ve skalních jeskyních umístit dřevěné figuríny, imitující život anachoretů. Z této doby patrně pochází i postava poustevníka s dalekohledem, hledícího do krajiny.

2.7.12

Válečné trofeje, Praha-Pražský hrad, na atice křídla tzv. I. nádvoří, dílna I. F. Platzera, asi 1770-1772

Praporce, bodné a sečné zbraně, části zbroje, helmice s chocholem, vojenské trubky, dělové koule a další válečné trofeje a kořisti vítězů patřily po celé období raného novověku k tradičním a oblíbeným militárním atributům. Zaplnili heraldické znaky, supraporty portálů šlechtických rezidencí (často programově spojené se zápasy Gigantů nebo scénami ze života mytologického reka Herakla) a jejich porůznu kombinované sestavy nezřídka tvořily i sochařskou výzdobu panovnických sídel. Při tereziánské přestavbě Pražského hradu, prováděné podle projektů vídeňského architekta N. Paccassiho, byla - víceméně do dnešní podoby - dotvořena podoba vstupního průčelí hradu. Od roku 1759 se pracovalo na příčném západním křídle, které do sebe pojalo pozdně renesanční Matyášovu bráno, před níž vznikl útvar tzv. čestného dvora s krátkými bočními křídly a vstupní pilířovou sekcí s mřížovím. Štíty všech křídel vymezujících I. nádvoří Hradu ozdobily pískovcové plastiky (sochy antických božstev, figurální alegorie a na postranních křídlech sestavy válečných trofejí) z dílny sochaře Ignáce Františka Platzera (1717-1787), patrně nejvýznamnějšího domácího sochaře rokoka a klasicismu.

2.7.13
Čertovy hlavy, Želízy u Liběchova, Václav Levý, 1845

Monumentální, téměř deset metrů vysoké šklebící se hlavy, vytesané v zalesněném pískovcovém masivu naproti „české Walhalle“ - bizarnímu skalnímu komplexu tzv. Blaníku nedaleko Liběchova, jsou *„jedinečným dokladem groteskního romantismu v sochařství v Čechách“* (Taťána Petrasová-Helena Lorenzová). Jejich tvůrce umělecký autodidakt Václav Levý (1820-1870) se při této roztodivné práci, vykonávané z popudu majitele liběchovského zámku podivínského Němce Antonína Veitha a filozofa a spisovatele Františka Matouše Klácela, možná rozpomenul na svá předešlá léta strávená v augustiniánském klášteře ve Lnářích, kde měl možnost svůj sochařský talent rozvíjet zejména při *„modelování z máslové hmoty“* v klášterní kuchyni.

2.7.14
Reliéf kostela Nalezení sv. Kříže, Litomyšl, hřbitov s kaplí Sv. Anny, po 1800 (?)

Na desce jednoho z náhrobků přisazených ke zdem raně barokní architektury svatoannenské hřbitovní kaple je v kolorovaném reliéfu vyobrazena významná litomyšlská stavební památka: kostel Nalezení sv. Kříže s částí z východní strany přiléhající budovy piaristické koleje. Monumentální chrámovou stavbu, postavenou v podnoži zámeckého návrší v letech 1716-1730 podle projektu G. B. Alliprandiho, zachytil neznámý kameník v historicky věrné podobě se segmentově vyklenutým středem průčelí, sevřeném párem hranolových věží, a s řadou dalších reálných detailů (znaková a figurální výzdoba kostelních portálů i vstupu piaristického učiliště).

2.7.15

Domovní znamení U tří sedláků, Praha-Staré Město, Provaznická čp. 397/1, Josef Malínský, po 1800

Kamenný kolorovaný reliéf zobrazující tři, v zástupu za sebou stojící sedláky je vsazený do parteru boční fasády funkcionalistického domu, postaveného na rohové parcele Provaznické a Havířské ulice zkraje třicátých letech 20. století. Na elegantní moderní novostavbu s horizontálními pásovými okny a bíle omítaným pláštěm byl domovní reliéf přenesený ze staršího, v roce 1931 zbořeného objektu. Námětem shodné domovní znamení mělo na tomto místě dlouhou, patrně ještě do předbělohorské doby sahající tradici. Autor reliéfu sochařský autodidakt Josef Malínský (1756-1827) zobrazil venkovany tak, jak byli na přelomu 18. a 19. století pravidelně vídáni na pražských tržištích: postávající a kolemjdoucí zákazníky zdravící uctivým smekáním klobouků. Sedláci jsou oblečeni v soukenných halenách s dlouhými rukávy, svrchních vestách a kožených kalhotách, tzv. poctivicích s padacím mostem (přední „padací“ díl kalhot se zapínal na dva knoflíky), a vysokých botách, dle ustáleného zvyku vycpávaných slámou.

2.7.16

Plaketa s hlavou Egypťanky, Praha-Staré Město, Celetná čp. 1078/I, 1904

Rozlehlý nárožní obchodně-obytný dům, postavený v letech 1903-1904 podle návrhu architektů B. Bendelmayera a E. Weicherta v těsném sousedství Prašné brány, vyniká zaoblenými nárožími a jen velmi střídmě secesním dekorem posetou fasádou. Nejvýraznější zdobný motiv průčelí představují kruhové terče s plastickými, z profilu zachycenými ženskými hlavami v úrovni 3. nadzemního podlaží. Jedna z plaket, obrůstaných rostlinstvem, zachycuje stylizovanou podobiznu Egypťanky s orientální pokrývkou hlavy. Egyptizující i další exotické motivy patřily do standardního repertoáru rané florální secese; plastiky egyptských sfing (bytostí se lvím tělem a ženskou hlavou) např. stráží vchod první secesní budovy v Hradci Králové - Obchodní akademie (1896-1897), od projektantů Ottokara Böhma a Huberta Gessnera.

2.7.17
Alegorie Života (Tance), Praha-Staré Město, Národní čp. 1011/I, Ladislav Šaloun, 1907

Uliční fasáda paláce pojišťovny Praha patří k vůbec nejlepším příkladům pražské secesní tvorby raného 20. století. V empirovém, v průběhu „století páry a elektřiny“ vícekrát stavebně upravovaném domě sídlil od roku 1885 nakladatelský a knihkupecký podnik Františka Topiče. V nádvorním výstavním sále, jehož prosklenou ocelovou konstrukci navrhl architekt Jan Zeyer, pak v devadesátých letech probíhaly podnětné výstavy představitelů evropské umělecké moderny. V roce 1906 nový majitel domu - korporace „Praha, Spolek kapitály a důchody vzájemně pojišťující“ - pověřila přestavbou domu renomovaného architekta Osvalda Polívku. Na průčelí domu, rytmizovaném trojicí arkýřů a jako kšiltem překrytém výrazně přečnělou korunní římsou, jsou vyvedeny nápisy: „Život, Kapitál, Pojišťuje, Důchod, Věno“. Ke stejným tématům - ale poetičtěji - se vztahují také barevné figurální alegorie z glazované keramiky od Ladislava Šalouna, které vyplňují meziokenní pole 1. patra.

2.7.18

Alegorie Ohně, Praha-Staré Město, Staroměstské náměstí čp. 932/I, F. Procházka (?), kolem 1909

Nad vstupy v parteru domu - někdejší Městské pojišťovny (srov. 4_017) - se v nadsvětlících objevují kuriózně ztvárněné ženské bysty, patrně secesní alegorie Ohně a Vody. Hruď prvně jmenované odívají vláčné jazyky šlehajících plamenů a na hlavě má přilbici či čapku v podobě kohouta, který svým kuropěním ohlašuje ranní rozbřesk a v přeneseném smyslu tak snad může být pokládán za ohlašovatele světelných paprsků.

2.7.19
Krakonoš, Hořice v Podkrkonoší, Ladislav Šaloun, 1908

Impulsem k soše divého Krakonoše, „dobrého vládce hor“, zachraňujícího malé děti ztracené v lese, se stala ilustrace sochaře Ladislava Šalouna (1870-1946) k pohádce „O Rýbrcoulovi“, uveřejněná v roce 1902 v časopise *Volné Směry*. Podle Šalounovy kresby byla v hořické odborné škole vytesána její monumentální podoba, sestavená z šesti kamenných bloků. V roce 1908 Krakonoš reprezentoval hořickou sochařsko-kamenickou školu na Výstavě obchodní a živnostenské komory v Praze. Finanční náklady na vytvoření sochy uhradilo vídeňské c. a k. Ministerstvo kultu a vyučování. Podle jednoho z dobových - a národnostně podložených - výkladů Šaloun v bájeslovnou epizodu zahalil alegorii německého živlu, který vystrašené děti láká do německé školy.

2.7.20
Chlapec sázející stromek, Hořice v Podkrkonoší, Václav Suchomel, 1910

Návrh a model sochy, umístěné po stranách vstupního schodiště v předpolí školy Na Daliborce vytvořil profesor Václava Suchomel (1869-1930) pro Okrašlovací spolek v Hořicích. Provedení sochy se - podobně jako figury podobně koncipované protějškové dívky-zahradnice - ujala místní c. k. odborná kamenická škola. Obě pískovcové sochy „Přátelů stromoví“, jak byla dvojice nazvána, vynikají minuciózním zpracováním listoví stromových korun.

8. Kašny a fontány, domovní znamení, zvířata

2.8.01

Reliéf s pernštejnskou rodovou heraldickou pověstí, hrad Pernštejn, 14. století - 2. polovina 15. století (?)

Archaicky pojednaný mramorový reliéf, druhotně v závěru 17. století zazděný v úrovni vysokého podlaží věže hradu Penštejna, předvádí prapředka rodu pánů z Pernštejna, uhlíře Vaňka, pocházející z osady nedalejko hradu Pernštejna, který si ochočil divokého a nebezpečného zubra pustošícího okolní lesy, provlékl mu nozdrami proutěnou houžev a přivedl jej na hrad Zubštejn k markraběti Joštovi. Ten jej za to bohatě odměnil pozemky a na památku své chrabrosti mu udělil právo používat dědičný erb s ikonou zubří hlavy. Přestože se tato bájná událost měla odehrát již v roce 564, nejstarší textové zachycení pověsti pochází až z roku 1539. Bájná pověst, výtvarně kodifikovaná v reliéfech, které nechal zhotovit a na exponovaných místech hradu Helfštýna (1480) a zámku (1511), chrámu sv. Bartoloměje (1519) a domu čp. 77 (1511) v Pardubicích osadit Vilém z Pernštejna, našla v průběhu času svůj výtvarný ohlas i v drobnějších realizacích jakou byla např. malovaná slavnostní mísa, již si nechal pořídit Vratislav z Pernštejna.

2.8.02
Zpívající fontána, Praha - Pražský hrad, Tomáš Jaroš, 1564-1568

Název kašny, vytvořené brněnským zvonařem a puškařem Tomášem Jarošem podle návrhu dvorního malíře Francesca Terzia, byl odvozen od melodického zvuku vodní tříště dopadající z chrličů na hladinu nádrže.

2.8.03

Kašna Parnas, Brno, Zelný trh, Johann Bernhard Fischer z Erlachu - Thobias Kracker ml., **1690-1695**

Návrh kašny vytvořil architekt J. B. Fischer z Erlachu brzy po svém návratu z Itálie zpět do rakouské vlasti, snad proto z brněnského monumentu silně zaznívá projektantovo ovlivnění slavnou fontánou Čtyř řek na Piazza Navone v Římě, díle italského sochaře a architekta Gianlorenza Berniniho. Spodní bazén kašny vyrůstá z půdorysné osnovy šestiboké růžice. Ze středu vodní hladiny nádrže, již původně iluzivně brázdili skulptury kamenných delfínů, vybíhá trojboká, z hrubě otesaných masivních kamenných bloků sestavená pyramida s centrální, ze všech stran otevřenou jeskyní. V této iluzivní sluji Herakles krotí bájného trojhlavého psa Kerbera. Použitá mytologická scéna měla snad přeneseně symbolizovat císařovy úspěchy při podrobení nepřátel - Turků, Francie a uherských povstalců - Habsburského domu. Sochařskou dekoraci kašny dokončoval Thobias Kracker ml. Tři ženské postavy, situované na ostrohách skaliska, představují Babylonii, Řecko a Persii; vrcholová figura alegorizuje Evropu. Proti masivu skalky však figury působí příliš zdrobnělým dojmem.

2.8.04
Kašna se sochou sv. Jiří, Polička, Jiří Pacák, 1727

Historický střed nevelkého města na pomezí Čech a Moravy byl v období vrcholného baroka dotvořen několika urbanisticky skvěle umístěnými sochařskými monumenty: dvojicí kašen s velkolepým mariánským obeliskem (1727-1731). Bazény kašen ochraňují populární ďáblobijec sv. Michael archanděl a rytíř sv. Jiří, vrážející kopí do chřtánu nestvůry (v případě svatojiřského sousoší pak nikoli obligátního draka, ale dračice). Obě scény lze přeneseně vnímat jako symbolickou manifestaci vítězství pravé víry nad nekatolickou herezí, v regionu na pomezí Čech a Moravy přetrvávající ve skupinách tajných nekatolíků hluboko do osmnáctého století.

2.8.05
Caesarova kašna, Olomouc, Horní náměstí, Jan Jiří Schauberger, 1725

Humanistická legenda o Juliu Caesarovi jako zakladateli Olomouce (název města byl vykládán jako odvozenina z latinského Juliomons - Michalského vrchu, nejvýše položeného okrsku města, který patřil k lokalitám s nejstarším doloženým osídlením) podmínila ikonografii dalšího článku souboru olomouckých kašen - Caesarovy kašny, situované v jihovýchodním cípu tamního Horního náměstí. Antický vladař s hlavou ozdobenou vavřínovým věncem je Caesar ztvárněn v jezdecké soše, inspirované konkrétním římským dílem – Berniniho jezdeckou sochou císaře Konstantina Velikého z vatikánského paláře. Na skalisku pod kopyty vzpínajícího se hřebce leží harmonický pár rukami spojených říčních bohů s amfórami, personifikací řek Moravy a Dunaje. Erbovní kartuše, jež oba vousatí starci přidržují, současně symbolizují přináležitost teritoria Moravy do pevného svazku zemí rakouského Habsburského domu. Sochař J. J. Schauberger (kolem 1695 – 1744), rodák z Vídně, patřil mezi významné sochaře moravského baroka dvacátých a třicátých let osmnáctého století, stal se olomouckým měšťanem, ale závěr svého života strávil v Brně.

2.8.06
Herkulova kašna, Olomouc, Horní náměstí, Michael Mandík, 1687-1688

Výjev na centrálním pilíři kašny představuje antického reka Herkula, bojujícího s legendární mnohohlavou saní - lernskou hydrou, několikahlavým vodním hadem, obývajícím bažinatou krajinu u Lerny a považovaným za neporazitelného. Po useknutí každé hlavy příšeře narostly další dvě. Herkules ji nakonec přemohl tak, že její hlavy upálil pochodní a poslední z nich, která byla nesmrtelná, usekl a zahrabal pod masiv kamenů. V lví kůži oděný hrdina přitom kyjem (původně kovovým mečem) chrání šachovanou orlici - heraldickou personifikaci Moravy a současně Olomouce, kterou drží v levici. V dobové symbolice spojované s Habsburky byl Herkules ztotožňován s vládnoucím panovníkem - v tomto případě Leopoldem I. - a scéna tak přeneseně předvádí císaře, udatně hájícího své poddané před lítými nepřáteli.

2.8.07
Kašna Tritónů, Olomouc, náměstí Republiky, Václav Render - neznámý sochař, 1709

Spoluautorem pozoruhodného řešení další olomoucké kašny, jejíž ikonografie je věnována oslavě vodního živlu, byl místní kameník a „císařský privilegovaný architekt“ Václav Render (1699-1733), jenž se spoluúčastnil většiny uměleckých podniků, uskutečněných ve městě v první čtvrtině osmnáctého století (mariánský sloup na Dolním náměstí ad.). Z okrouhlého bazénu vyrůstá skalisko s párem Tritonů, kteří s pomocí dvojice delfínů pozvedají na ramenou lasturu. Ve středu této mořské vany stojí putto držící na obojcích dvojici okřídlených, vodu chrlících draků. Lehce fantaskní repertoár této sochařské apoteózy životodárné tekutiny nezapře navázání na manýristické a raněbarokní italské, resp. římské vzory, kterým příslušela důležitá role uzlových bodů i v tradici městského urbanismu.

2.8.08

Kristus rozmlouvající se Samaritánkou u studny Jákobovy, Betlém v Novém lese u Stanovic, M. B. Braun, 1727-1729

Zobrazená scéna - dochovaná dnes jen ve fragmentárním stavu (postavy i pes pijící z bazénu mají zuráženy hlavy) - vychází z novozákonního Janova evangelia (4, 1-15). Ježíš odpočíval u Jákobovy studny, když k ní přišla načerpat vodu samařská žena. Ježíš ji požádal o vodu a když dostal napít, řekl jí, že o vodu by měla požádat i ona jeho. Když se Samaritánka podivila, kde by vodu navážil z tak hluboké studny bez vědra, odvětil: *„Každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň, Kdo by se však napil vody, kterou mu dám já, nebude žíznit navěky…“*

2.8.09

Wimmerova kašna, Praha- Nové Město, Uhelný trh, František Xaver Lederer, 1797

Objednatelem originálně pojaté pozdně klasicistní pískovcové kašny, z jejíhož středu vyrůstá palmový kmen obtočený květinami a završený labutí, byl movitý pražský měšťan Jakub Wimmer, zakladatel rozlehlých sadů s vinicemi na území pozdějších Vinohrad. K oblasti vinařství odkazuje také figurální, svým oděním k antice odkazující stafáž v podobě chlapce podávajícího dívce vinný hrozen.

2.8.10
Kašna, Dašice, náměstí T. G. Masaryka, 1. polovina 19. století

Pilířový dřík empírové kašny, vyrobené smíchovskou firmou R. A. Smekala, nese dvojici mušlových žlabů a nástavec litinové kašny vynáší figurální alegorii Vody v podobě ženy nesoucí na rameni džbán. Plášť kašny dekorují plastické růžice, rostlinné úponky s květy a maskarony v podobě lvích hlav.

2.8.11
Fontána Tritónů, Kroměříž, Květná zahrada, Zdeněk Kovář, 1953-1954

Při poválečné obnově Květné zahrady, jež se při úpravě parteru inspirovala historickou podobou areálu zachycenou na barokních rytinách, byla v blízkosti osmiboké rotundy znovu instalována také kašna Tritónů, jedno z četných děl sochaře Michaela Mandíka, pracujícího na sochařské výbavě zahrady ve službách biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorna.
Originální dřík kašny s postavami Satyrů vynášejícími mělkou horní nádrž s Tritóny, troubícími na mořské lastury, byl však nahrazen novým středovým pilířem obstoupeným moderními alegoriemi půvabné Elektřiny a mužného Průmyslu. Autorem modelů obou soch, vytvořený v letech 1953-1954 ve stylu nového ideologií podvázaného estetického kánonu - socialistického realismu (tzv. sorely), byl Zdeněk Kovář.

2.8.12
Dům U pěti korun, Melantrichova ulice čp. 465/1

Uliční pětiosé průčelí domu zdobí v ploše mezi okny 1. a 2. patra čtvercové reliéfní rámy s reliéfy císařských korun. Dnešní podoba štukových dekorací pochází z roku 1615, kdy dům nechal přestavět Petr Nerhof z Holterberka, obchodník s rýnským vínem a vzácnými kovy.

2.8.13

Domovní znamení - holubice s kotvou, Praha-Hradčany, Hradčanské náměstí čp. 68/IV

První zmínky o pražských domovních znameních pochází z poloviny 14. století. Mezi těmi nejstaršími se objevil i jeden opeřenec - čáp, v následujících stoletích však zástupců ptačí říše mezi domovními znaky přibývalo: v husitské době husy, jako symbol důvěřivého a klamavého lidu, později orli, kohouti (i kohout indiánský - krocan), spravedlivý a obezřetný pštros, pyšný páv, čistá labuť, štěbetavé hrdličky, symbol čistého a věrného manželského svazku, a mnozí další. Symbolika holubice nesoucí v zobáku kotvu nepochybně vyrůstá z bohaté křesťanské tradice spojené se zbožností, bázní a - v duchu starozákonní Noemovi holubice s olivovou snítkou v zobáčku - naděje.

2.8.14

Domovní znamení domu „U Nedvídků“, Praha-Staré Město, Na Pernštýně 345/I, závěr 16. století

Gotický, renesančně výrazně do roku 1614 přestavěný dům, stojící na hluboké parcele. Nad bosovaným portálem je vsazeno domovní znamení představující dvojici proti sobě stojících medvědů, kteří jsou za obojky přivázáni k pařezu stromu. Spodní okraj desky lemuje nápis *„zde slowe od starodawna u Nedwidku“*. Text i ustálený název domu odkazuje na rod Jana Nedvídka, od nějž objekt zakoupil roku 1597 Sixt z Ottersdorfu.

2.8.15

Černá soška Madony, Dům U Černé Matky Boží, Praha-Staré Město, Ovocný trh čp. 19, 17.-18. století

Novostavba s železobetonovým skeletem, půdorysně zalamovanými okny (tzv. bay-windows), výrazným mezipatrovým římsovým a odstupněnou mansardovou střechou s vikýři nahradila v letech 1911-1912 původní barokní dům, uzavírající blok mezi Ovocným trhem a Celetou ulicí, a byla první realizací kubistické architektury v Praze. Projektantovi Josefu Gočárovi se podařilo moderní stavbu citlivě vsadit do okolní historické zástavby. Domovní znamení - soška černé Panny Marie s Ježíškem, umístěné v klícce nad přízemím domu, pochází z barokní stavby a patří do rodiny v barokní době i v Čechách hojně uctívaných loretánských madon.

2.8.16
Domovní znamení se slonem, Písek, Karlova ulice čp. 3, 1825

Jedno z nejznámějších píseckých domovních znamení zdobí klasicistní dům, situovaný na místě někdejšího hradebního příkopu, naproti kamennému gotickému mostu (zvanému někdy i Jelení most) přes řeku Otavu. Symbolika největšího suchozemského savce planety byla napříč historickými kulturami kladná. Středověcí teologové jej oceňovali pro jeho moudrost, sílu a cudnost; slon a slonice byli - pro svou pohlavní zdrženlivost - chápáni jako symbol Adama a Evy před prvotním hříchem, v období renesance a baroka se slon stal symbolem alegorických představení světadílů Afriky či Asie.

2.8.17
Domovní vstup zdobený pávy, Písek, Tylova ulice, po 1900

Ladný, vznešeně důstojný pohyb a mimořádně krásný zevnějšek, pro nějž byl páv uctíván ve starověkém Římě jako symbol nesmrtelnosti (a obnovujícího jara), byl ve středověku vnímán jako znamení marnivosti a na odiv stavěné pýchy. K pozitivní rehabilitaci páva přispěla až secese, kdy se pro barevnost a ornamentálnost svého chvostu stal jedním z erbovních zvířecích motivů secese.

2.8.18
Plastika orla, Hradec Králové, Tomkova čp. 177, 1904-1905

Někdejší bankovní budova Záložního úvěrního ústavu byla postavena podle projektu c. a k. stavitele Karla Nekvasila. Nároží domu střeží dvojice orlů, protěžovaných v předchozích stoletích především v heraldice jako symbol imperátorů (královské, knížecí a zemské znaky), které neznámý sochař umně vtěsnal do výklenku mělce zapuštěného vstupu. Podle Izajáše (40,31) ti, kdo skládají naději v Hospodina *„nabývají nové síly; vznášejí se jako orlové“*; orel byl také atributem sv. Jana Evangelisty. Na přelomu 19. a 20. století lze však orlí symboliku vnímat spíše jen v obecném smyslu vzletné síly.

2.8.19
Reliéf motýla, Veliš, hřbitov, přelom 19./ 20. století

Kvůli svému složitému metamorfickému přerodu (jedním ze stádií je housenkovitá kukla) sloužil motýl - podobně jako např. ještěrka kvůli každoročnímu obnovování své kůže - od dávných dob jako náhrobní motiv (na stěnách hrobek se objevuje ztvárněn již v období helénismu) a v křesťanské ikonografii symbolizoval Kristovo zmrtvýchvstání a nesmrtelnost, cyklus života, smrti a vzkříšení.

2.8.20
Reliéf bílého koníka, Polička, Husova ulice, 2. polovina 19. století (?)

Kůň, patřící k nejstarším domestikovaným zvířatům, zaujímá důležité postavení v antické mytologii (bájný kůň Pégasos), křesťanské ikonografii, kde je atributem řady světců (mj. sv. Linharta, sv. Martina a v některých scénách také sv. Václava) i v mladších bájeslovích (podle kronikáře Kosmy kůň kněžny Libuše věštecky přivedl poselstvo do Stadic k Přemyslovi). Kůň nebo jeho části (půlkůň, koňská hlava) sehrávají důležitou roli v rodové i městské heraldice. Koňské reliéfy také v minulosti často označovaly domy povozníků nebo formanské hospody.

2.8.21

Český lev, součást sochařské výzdoby parapetu podnože mariánské statue, Pardubice, Pernštýnské náměstí, Jakub Teplý, 1773-1777

Mariánská statue, stojící v centru historického jádra města, byla postavena roku 1695 na památku morové epidemie, která Čechy a Moravu postihla v roce 1680. V letech 1773 až 1777 došlo nákladem obce a přičiněním místního sochaře Jakuba Teplého (1729-1802), někdejšího žáka vídeňské Akademie a zručného štukatéra, k rozšíření figurální složky památníku. Pata korintského sloupu byla přitom sevřena dvouetážovým rokokovým pódiem s parapetními zídkami prolamovanými rokaji a kartušemi, doplněnými o maskarony, znaky českých zemí a městský znak. Do nároží kamenného lešení sochař umístil čtveřici ležících lvů s královskými korunami na hlavách a jablky pod předními tlapami. Tento prvek je *„motivem v tématice mariánských sloupů zcela neobvyklým“* (Jakub Pavel). Je možné, že se Teplý nechal inspirovat slovesnou metaforou Panny Marie jako lvice, použitou Adamem Michnou z Otradovic ve skladbě *„Radůjte se, ó Čechové“*, která tvoří součást barokního sborníku duchovních písní, nazvaného *Česká mariánská muzika* (1647). Bohorodička tak z vršku sloupu kraluje nejen nad skupinou zemských patronů, ale zároveň je tu představena jako setrvalá a neochvějná záštita českých zemí, - slovy jindřichohradeckého varhaníka - jako: *„Čechův Maria / Lvů českých Lvice“*.

2.8.22
Reliéf žáby, Pardubice, Sakařova ulice čp. 388, 1908-1911

Významnou část secesního umění z období prvního desetiletí 20. století ovlivnila symbolistní snová poetika. Atmosféra pohádkového fantaskna se v podobě glazovaných keramických plastik nebo z dlaždic vyskládaných obrazců v hýřivé barevné škále často uplatnila také v dekoraci privátních obytných staveb. Pitoreskní žáby kuňkající na měsíc přitom patřily k nejpopulárnějším motivům moralistní fólie zbaveného secesního „bestiáře“.

2.8.23
Sovičky, Pojišťovna Praha, Praha-Staré Město, Národní třída 7, 1906

Antická kultura vnímala sovu v pozitivním smyslu jako symbol moudrosti, vědění (pro její zasvěcení Pallas Athéně) a učenecké elity (pro své noční bdění). Samotářství sovy bylo sice v žalmické sentenci (Ž 102, 7-8) přirovnáváno k opuštěnosti člověka, ale jako pták, skrývající se v hájemství noci, byla pak dlouho - nejméně po celý středověk - a urputně považována za praobraz zla a v křesťanské alegorezi vystupovala jako symbol nepřátelství ke Kristu. Teologové i jiní vykladači jí připisovali rouhavé chování, pití oleje z kostelních lamp a měli ji za svůdkyni ke hříchu (často se ve výtvarných dílech objevovala jako doprovod nevěstek), symbol nevěry, pověry. Sovu tak rehabilitoval až romantismus a především umění přelomu 19. a 20. století, kde se - možná pro svou významovou dvojdomost konvenující přejemnělé dobové dekadentní atmosféře - prosadila jako oblíbený dekorativní motiv. Dokládá to i její použití na atice arkýře na průčelí secesního paláce pojišťovny Praha, jehož autory byli architekt Osvald Polívka a sochař Ladislav Šaloun.

9. Pracovní a civilistní motivy

2.9.01
Svážení dřeva, Benátky nad Jizerou, Husovo náměstí čp. 59, 20. léta 18. století

Jednopatrový vrcholně barokní měšťanský dům, nazývaný „U ryby“ nebo „U modrého kapra“, má sedmiosé průčelí završené středovým frontonem a sochařsky zdobenou atikou. Parter domu tvoří podloubí otevírající se do náměstí třemi oblouky. V úrovni prvního patra je fasáda kolem oken zaplněna drobnými štukaturami s námětem venkovského života a prací. Na Představený výjev předvádí muže snášejícího klády k povozu, dvojici venkovanů řeže větve pilou a téma „dřeva“ dokreslují také dva prastaré rozsochaté stromy, stojící při jen schematicky naznačených staveních.

2.9.02

Sklizeň, Benátky nad Jizerou, dům „U ryby“, Husovo náměstí čp. 59, 20. léta 18. století

Venkovský život byl - oproti životu ve městě - po staletí vymezený pravidelným cyklickým rytmem střídajících se ročních dob, které venkovanům určovaly každodenní pracovní náplň. Reliéfní obraz na fasádě výstavného benáteckého domu (viz komentář k předchozímu snímku) představuje období přelomu léta a podzimu, idylický čas sklizně. Muž přináší na ramenou žebřík k ovocnému stromu (jabloni?), z níž už trhá plody chlapec, který je podává na zemi stojící ženě s košíkem. Další muž vysypává do sudu džber s vinnými hrozny.

2.9.03

Alegorie Hospodářství, Brno, Žerotínovo náměstí 3/5, neznámý autor, 1907

Rozlehlá historizující budova Nového zemského domu, sloužící od svého vzniku nepřetržitě veřejné správě, byla postavena podle projektu architekta Ferdinanda Hracha v letech 1905-1907 na brněnské okružní třídě. Sochařskou výzdobu honosně pojaté neobarokní fasády vytváří desítky alegorických postav, rozestavených v podnoži majestátní kupole nebo do cviklů okenních polí jednotlivých pater, či dekorativních lidských masek. Tematickým svorníkem zdánlivě nesourodé figurální dvojice, představující havíře s krumpáčem a lucernou a venkovsky oděnou ženu s husou a hráběmi, byla oblast hospodářství.

2.9.04

Žnečka, dekorace fasády bývalé Zemské banky, Praha-Nové Město, Na příkopě čp. 858, Stanislav Sucharda, 1896

V kroji s čepcem, nabíranými rukávy a krajkovanými lemy oděná žnečka - dívka se srpem a klasy obilí s drobnými Božími muky v pozadí plní na fasádě budovy peněžního ústavu, postavené na jednom z hlavních pražských bulvárů v závěru 19. století podle plánů renomovaného architekta Osvalda Polívky, roli alegorie Zemědělství. V dalších třech výklencích uliční fasády se objevily poloviční figury, symbolizující Vědění (resp. Technologie), Průmysl a Obchod.

2.9.05
Polní žně, Nasavrky, Slatiňanská čp. 135, 20. léta 20. století

Na uliční fasádě dnešního sídla Středního odborného včelařského učiliště (založeného v roce 1951), postaveného v době 1. republiky, je vyveden rozměrný polychromovaný štukový obraz zachycující scenérii polní žní s párem bílých koní, mužem ve slaměném širáku s konstrukcí s žernovem (mlecím kamenným kotoučem) a obilnými pytli a ženou nesoucí snop.

2.9.06

Muži vykládající lodní náklad, Hořice v Podkrkonoší, Obchodní akademie, Šalounova čp. 919, 20. léta (?) 20. století

Podélný reliéf zachycující trojici mužů, vykládajících z bárky náklad, lze vnímat jako konvenčně pojatou alegorii obchodu a přepravy zboží. Na fasádě hořické budovy Obchodní akademie se k totožnému tématu váží také další figurální reliéfy, představující muže nesoucí na zádech a řezající kamenný blok, a podokenní plochy zaplňující plastické emblémy zeměkoule s rostlinným festonem a kompozice, tvořené hřídlem, kyvadlem a atributy antického boha Merkura, patrona obchodu, cestování, okřídleným kloboukem s nízkým dýnkem a kouzelnou hůlkou (tzv. Caduceem), proplétanou hady. Pro svou výmluvnost byl Merkur (řec. Hermés) pokládán i za symbol učitelství. *„Lze ho vidět,“* uvádí James Hall, *„jak učí Kupida číst, někdy v přítomnosti Venuše, Kupidovy matky – námět, jenž odráží ideály vzdělanosti v renesanci.“* Výzdoba průčelí tak přiléhavě a nápaditě tematizuje vlastní poslání hořické školy.

2.9.07

Vlys s motivy průmyslu, Praha-Nové Město, budova pobočky bývalé Brněnské banky, Karel Dvořák, 1923-1924

Ranou fázi civilistního sochařství charakterizovalo prostupování témat průmyslu a venkovské idyly. V nárožní partii průčelí bývalého bankovního ústavu se na mohutných kamenných vlysech objevují obě tyto sféry: průmyslová výroba (důlní průmysl a hutnictví) a export-import jejích výrobků je konfrontována s mýtem pracovitého venkovana a děvečky, výjevy z jejichž každodennosti zaplnily protějškový plastický obraz. Vedle Karla Dvořáka patřili k frekventovaným tvůrcům podobných kompozic, snažících se uměle harmonizovat civilizaci a přírodu, také další přední čeští sochaři: Karel Lauda, Vincenc Makovský, Bedřich Stefan, Břetislav Benda.

2. 9.08 - 2.9.09

Fotograf a úředník, Hradec Králové, Čs. národní banka, Náměstí Osvoboditelů 2/798, Josef Škoda, 1931-1932

Předání balíku, Hradec Králové, Čs. národní banka, Náměstí Osvoboditelů 2/798, Josef Škoda, 1931-1932

Červeným pískovcem obložená Administrativní budova Národní banky Československé v Hradci Králové, městě, jež získalo svůj architektonický lesk v době starostování JUDr. Františka Ulricha, je typickou ilustrací díla architekta Jana Rejchla (1899-1985), odehrávajícího se na pomezí moderního klasicismu a funkcionalismu. Nad osově umístěný portál projektant vložil světlejší vlys oslavující - skrze obrazy z každodennosti úřední profese - sílu, stabilitu a prosperitu banky. Autorem reliéfu byl sochař Josef Škoda, žák Jana Štursy.

2.9.10

Apoteóza práce, Hradec Králové, Čs. národní banka, Náměstí Osvoboditelů 2/798, Josef Škoda, 1931

Pro boční fasádu královéhradecké bankovní úřední budovy (viz komentář k předchozím dvěma snímkům) vytvořil místní sochař Josef Škoda plastický obraz, který na pozadí rozestavěného továrního komplexu zachycuje tři mužské postavy (dělníka s vykasanými rukávy, telefonistu v úhledném obleku, sekáče s kosou), moderní hrdiny, symbolizující činorodé obyvatele mladé československé republiky. Rozdílnosti jejich pracovních profesí se v proudu této agitace slévají v působivou apoteózu práce, na jejíž étos mohli o dvě desetiletí později snadno navázat dekoratéři, pracující ve změněných politických podmínkách ve službách oficiálního uměleckého kánonu tzv. sorely (zkratka sousloví „socialistický realismus“).

2.9.11. – 2. 9.12.
Tiskař a Fotograf (?), Praha-Nové Město, Růžová čp. 943, Celda Klouček, 1928

Řadový dům se středovým rizalitem a robustním vstupním portikem v parteru projektoval ve stylu moderního klasicismu architekt Josef Sakař. Na nároží širokého balkonu nad vstupní partií jsou umístěny civilistní figury Tiskaře a Fotografa (Geodeta?), které ilustrují původní tiskárenskou funkci domu.

2.9.13

„Do nového díla…“, Poděbrady, Palackého ulice, Antonín Štrunc, 30. léta 20. století (?)

Autorem sousoší, umístěného do zubovitě prolámaného štítu moderního prvorepublikového řadového domu, byl známý sochař a pilný dekoratér řady pražských budov Antonín Štrunc (1871-1947), rodák z nedalekého Brandýsa nad Labem. Nahuštěná figurální kompozice, tvořená realisticky zpodobněnými představiteli dělnických profesí nesoucích pracovní nástroje, je prostoupena budovatelským étosem a doplněna reliéfně vyvedeným sloganem „Do nového díla…“.

2.9.14. - 2.9.15.

Výjevy z bojů čsl. legionářů, Praha-Nové Město, Legiobanka, Na poříčí 1046/24, Jan Štursa, 1922-1923

Vlastenecké nálady a touha po všeobecně srozumitelném vyjádření národní svébytnosti vedly po roce 1918 politickou reprezentaci mladé demokratické československé republiky ke hledání sjednocující národní estetiky. Nový národní styl v sobě měl - podle dobových úvah historika umění V. V. Štecha - slučovat slovanskou ornamentálnost, lyričnost a inspirace tradičním lidovým uměním. Architekti Josef Gočár a Pavel Janák ve folkloristickém duchu nejprve ztvárnili národní pavilony na veletrhu v Lyonu (1919-1920) a světové výstavě v Riu de Janeiru (1922) a později tvarosloví národního dekorativismu (později označovaného také jako „sloh popřevratový“, „rondokubismus“ či „válečkový sloh“) uplatnili i na některých veřejných i obytných stavbách. Ikonou nového stylu, k jehož ideálu patřilo sjednocení vnějšku i vnitřku staveb a smazání hranic mezi architekturou, výtvarným uměním a uměleckým řemeslem, se stala Gočárova pražská budova Legiobanky, postavená v letech 1922-1923. Rozvrh fasády přízemí a prvního patra připomínal vítězný oblouk, jehož architráv tvořil reliéfní vlys od Otto Gutfreunda s tématikou návratu českých a slovenských legionářů z francouzských, italských a ruských bojišť do vlasti. Vlys podpíraly čtyři polosloupy završené výjevy ze tří vítězných bitev čsl. legií a z jejich sibiřské anabáze od výtečného modernisty - sochaře Jana Štursy (1880-1925).

10. Architektonické prvky, dekorativní motivy a ornamenty

2.10.01-2.10.02
Válečná zbroj, Bučovice, zámek - nádvoří, reliéfní výzdoba arkád, asi 1582

Přilbice s hadem, Bučovice, zámek - nádvoří, reliéfní výzdoba arkád, asi 1582

Kusy válečné zbroje nebo trofejí (přilbice, bohatě zdobené štíty, meče, toulce s šípy, kopí ad.) patřily k tradičním výzdobným motivům nádvoří renesančních arkádových zámků v Čechách a na Moravě. Stavebníkem zámku, zbudovaného do své renesanční podoby s až manýristicky dynamickým dispozičním rozvrhem v letech 1567-1582, byl Jan Šembera Černohorský z Boskovic.

2.10.03

Matyášova brána, štítový nástavec, Praha-Hradčany, Pražský Hrad, Giovanni Maria Fillippi, počátek 17. století

V západním předpolí hradního areálu, v místě někdejšího opevnění s příkopy, byl na sklonku renesance v době vlády císaře Rudolfa II. zbudován nový reprezentační vstup do panovnické rezidence - tzv. Matyášova brána. Původně samostatně stojící, později do kulisy nového hradního křídla zapojený tříosý *arcus triumphalis* (vítězný oblouk) charakterizuje pásová rustika. Štítový nástavec brány, vyplněný kolosálním erbem a pamětním textem, má sličně prokrojená křídla a po stranách jej zakončují štíhlé obelisky.

2.10.04

Zahradní terasy s karyatidami, Zákupy (okr. Česká Lípa), zámecká zahrada, poslední čtvrtina 17. století

Severočeský zámek byl v 70. a raných 80. letech 17. století přestavován do barokní podoby knížetem Juliem Františkem Sasko-Lauenburským. Po vévodově smrti v roce 1689 pokračovala v budování zahrad kolem zámku jeho dcera a dědička panství Anna Marie Toskánská (+ 1741), která na Zákupy přesídlila i s početným dvorem. Vícepodlažní zahradní terasy s balustrovými zídkami rytmizují niky, vyplněné naturalisticky tesanými skalkami a lemované mužskými a ženskými karyatidami a jejich mileneckými dvojicemi, snad inspirovanými láskyplnými příběhy Ovidia či díly jiných antických autorů. Jakoby tu energická kněžna toužila evokovat svůj sen o intimní náklonosti, který jí samotné v nevydařeném manželství s vévodou toskánským Gian Gastonem, posledním potomkem slavného florentského rodu Medicejských, ztroskotal. Horní polovinu těl mají všechny karyatidy lidskou, spodní má však formu spirálovitě stáčeného rybího šupinatého ocasu.

2.10.05

Hlavice pilastrů portiku kostela Sv. Salvátora v Klementinu, Praha-Staré Město, Křižovnické náměstí, po 1656

Raně barokní úpravu průčelí kostela Sv. Salvátora s tříosým portikem ve formě triumfálního oblouku, směřujícím do Křižovnického náměstí, navrhl (částečně možná s převzetím staršího konceptu G. Pieroniho) původem vlašský architekt Carlo Lurago (smlouva s ním uzavřená je datována 11. dubnem 1654, realizace proběhla po roce 1656). Kamenické práce prováděl Spinetti, štukové dekorace průčelí patrně G. B. Cometa.

2.10.06
Putti s kartuší, Rychnov nad Kněžnou, při kostele Nejsvětější Trojice, po 1715

Barokní rozšíření původně renesančního kostela Nejsvětější Trojice, stojícího na návrší nedaleko rychnovského zámku, o loretánskou kapli, navrženou architektem Janem Blažejem Santinim, se uskutečnilo z popudu Norberta Leopolda hraběte Kolowrata-Libštejnského. V předpolí kostela je na trávníku usazena velká pískovcová skulptura andílka-štítonoše, anděla v dětské podobě, který byl v baroku typickou součástí sochařských dekorací sakrálních i profánních architektur.

2.10.07

Výzdoba průčelí knihovny kláštera premonstrátů na Strahově, Praha, Ignác Platzer, 1783

Stavba nové knihovny, vyrostlé roku 1783 v klášterním areálu premonstrátů na Strahově, byla dílem architekta Ignáce Jana Nepomuka Palliardiho. Jednotlivé úrovně průčelí bibliotéky spíná vysoký pilastrový řád, plochu lukovitě vyklenutého štítu vyplnily - po stranách portrétního medailonu císaře Josefa II. - epicky rozehrané výjevy s alegorickými postavami Vzdělanosti a Slávy a na vrcholku štítu byla z atributů vědění (navršených knih a glóbu) vytvořena „učenecká skalka“, doplněná panovnickými insigniemi (žezlo, vavřínový věnec). Interiérové vybavení knihovny i vlastní knihovní fond byly na Strahov převezeny z knihovny zrušeného kláštera v Louce u Znojma.

2.10.08

Štít tzv. Kamenného domu, Kutná Hora, Václavské náměstí čp. 183, 1899-1902

Honosný pozdně gotický dům, situovaný v historickém jádru Kutné Hory, „českého Norimberku“ (Bernhard Grueber), prošel v průběhu 19. století několika stavebními úpravami. Po utilitárních zásazích v roce 1839 sloužil po desetiletí jako sídlo radnice, v roce 1899 pak nejaktivnější tvůrce pozdního historismu architekt Ludvík Lábler začal - pro potřeby místního muzea a Archeologického sboru Vocel - objekt romanticky upravovat. Na průčelí domu, zbaveném omítek, byly v parteru znovuotevřeny zazděné oblouky podloubí, vysoký trojúhelný štít byl zaplněn bohatou kamenickou a sochařskou výzdobou, na níž se podíleli sochaři Josef Kastner a Josef Hnátek.

2.10.09

Karyatidy vstupu gymnázia, Brno, Komenského náměstí 2, Anton Břenek, 1860-1862

V antických formách pojednaný tříosý vstupní portikus budovy někdejšího německého gymnázia, navržené architekty Eduardem van der Nüllem a Augustem Sicard von Siccardsburgem, rytmizují čtyři karyatidy od sochaře Antona Břenka. Každá z dívek, oděných do peplu, dlouhého až na zem splývajícího řasnatého oděvu charakteristického pro období starověkého Řecka, drží v rukou některý z atributů humanistické vzdělanosti či vědy (kružítko a trojúhelník, kamennou tabulku, svitek a pisátko nebo knihu). Kompozice gymnaziálního vstupu představuje očividnou parafrázi Erechteionu, jednoho z chrámů na athénské Akropoli.

2.10.10
Atlanti, Hořice, radnice, závěr 19. století

Atlant představuje siláka se vztyčenýma rukama, na nichž nese tíhu světa (všehomíra). Ženské obdoby atlantů se nazývají - karyatidy; tíhu většinou nesou na své hlavě, ruce mají volně podél těla, případně mohou v jedné z nich třímat květinu, obětinu anebo jiný symbolický předmět.

2.10.11

Maskaron, Praha-Staré Město, Městská spořitelna pražská, Rytířská čp. 536/I, Bohuslav Schnirch, 1891

Samostatně stojící budovu peněžního ústavu navrhl v neorenesančním stylu architekt Antonín Wiehl, přední stoupenec stylu nacionální romantiky druhé poloviny 19. století. Všechna průčelí stavby jsou sedmiosá a vedle znaků pražských měst a květinových závěsů jsou ozdobena také množstvím alegorických skulptur, oslavujících zejména národohospodářské a občanské ctnosti (Spořivost, Pilnost, Zámožnost, Opatrnost, Umírněnost ad.). Archivolty vstupů a výkladců, obrácených do Havelské ulice, završuje výrazný klenák ve formě fantaskních maskaronů, stylizovaných lidských tváří s otevřenými ústy a vyplazeným jazykem.

2.10.12

Dekorace školní budovy, Teplice, Gymnázium, Čs. dobrovolců čp. 530/11, 1903-1904

Stavbu teplického gymnázia, původně sídlo německé reálky, navrhl architekt W. Bürger ze Saské Kamenice (soutěž, obeslanou celkem 55 konkurenčními projekty, vyhrál návrhem, nazvaným „Německé mládeži v německém městě německý dům“). Průčelí honosné čtyřpodlažní budovy, překryté členitým střešním útvarem, vyniká pozoruhodnou kamenickou dekorací, soustředěnou kolem hlavního vstupu (symboly vzdělanosti, sovy), na pláštích tří polygonálních dvoupatrových arkýřů a v ploše podstřešního patra zvýrazněného kamennou obkladovou maskou. Mezipatrové římsy arkýřů krášlí pásy vegetabilních houštin, z nichž vylézají šupinatí ještěři (krokodýlové) a nápisovými deskami se svitkově stáčenými konci se jmény devíti předních raně novověkých a novověkých představitelů vědních oborů, přírodovědců, historiků, matematiků, fyziků a vynálezců (Newton – Gauss – Keppler; Humboldt – Ranke – Mommsen; Arago – Watt – Monge), kteří se měli stát zářnými příklady budoucích studentů. Plastickou dekoraci stavby doplňují pod arkýři stylizovaná mužská poprsí (některá s fantaskními tvářemi a kápěmi na hlavách), iluzivně nesoucí jejich tíhu.

2.10.13
Ženská maska, Hradec Králové, Okresní dům, Palackého čp. 409, Stanislav Sucharda, 1903-1904

Stavba královéhradeckého Okresního domu, představující jednu z nejvýznamnějších staveb ve stylu tzv. rostlinné secese na našem území, byla pro Jana Kotěru významnou zakázkou raného tvůrčího období, kdy se zabýval drobnějšími úkoly a navrhoval rodinné domy, hrobky, interiéry či vozy elektrické dráhy pro pražskou Ringhofferovu továrnu. Klenák vstupního portálu s archaicky stylizovanou ženskou maskou je dílem sochaře Stanislava Suchardy.

2.10.14
Ženská herma, Hořice, Husova čp. 643, závěr 19. století

I „němé“ nosné články staveb na pohledově exponovaných uličních fasádách se mohly stát médiem, skrz nějž majitelé domů nevtíravě hlásali své osobní ideály a estetický vkus (třeba i v otázce ženského půvabu). Hořický přízemní domek vyniká působivým průčelím, na němž se vedle páru hermovek (název je odvozen od faktu, že tyto prvky v antice nesly hlavu boha Herma) uplatňují kanelované pilastry či stylizovaný rozetový vlys a slepé atikové balustrády, osazené kuriózními vázami.

2.10.15

Štít Topičova domu, Praha-Staré Město, Národní třída čp. 1010/I, Osvald Polívka, 1903-1907

Secesní dům, v jehož malebně rozeklaném štítu se štukové rostlinné festony, rozevláté pásky, maskarony a doprovodný putto kombinují s pestrobarevným vitrážovým oknem, má významné místo v dějinách české knižní, nakladatelské a výtvarné kultury. Od roku 1894 fungoval v původním domě, přestavěném do dnešní podoby roku 1906 architektem O. Polívkou, Topičův salon - výstavní síň a prodejna Topičova nakladatelství, v níž byly pořádány přehlídky progresivních proudů českého i dobového evropského umění. V roce 1936 pak dům zakoupil Jaroslav Stránský, který do něj postupně přestěhoval své podniky: Lidové noviny, v nichž jako redaktor pracoval mj. spisovatel Karel Čapek, a nakladatelství František Borový.

2.10.16

Průčelí nájemního domu, Brno, Veveří ulice 14 (čp. 461), František Pawlů, 1903

Řadový šestiosý čtyřpatrový dům s průběžným balkonem s konvex-konkávně tvarovaným litinovým zábradlím, probíhajícím nad 1. Patrem, a silně vyloženou korunní římsou, navrhl brněnský stavitel František Pawlů (1854-1922). Inspirací se mu - podle historika architektury Pavla Zatloukala - patrně staly domy proslulého architekta Otto Wagnera na vídeňské Linke Wienzeile z let 1898-1899. V ploše horních pater brněnské stavby jsou na průčelí tradiční lizénové prvky nahrazeny štukovými biomofními stvoly a spanilými květy kosatců, jež díky své podmanivé polychromii z fasády vytváří iluzi zelení porostlé a bílými skvrnami poseté zdi.

2.10.17
Vodní víla mezi rybami, Praha-Staré Město, Kaprova čp. 16, kolem 1910 (?)

Fasáda nárožního domu v Kaprově ulici na Starém Městě je v meziokenních partiích nad přízemím ozdobena obdélnými keramickými reliéfy, zachycující bílou dívčí postavu - vodní vílu či utonulou dívku - zvedající nad hlavu kruhovou obruč a stojící uprostřed stylizovaných vodních vlnek, jimiž proplouvají kapři (představující nepochybně záměrný odkaz na jméno ulice). Pohádková tématika i materiálové provedení reliéfů odkazuje ke geometrické secesi, ale může být i nápovědí art-déca, dekorativního uměleckého proudu 20. let 20. století.

2.10.18

Dekorace domovního průčelí, Hradec Králové, Československé armády čp. 543, Antonín Waigant, 1913

Řadový dům v okružní třídě při patě historického jádra města navrhl v letech 1909-1913 architekt Bohumil Waigant (1885-1930), nadaný žák Jana Kotěry, pro známého hradeckého stavitele Václava Rejchla st. Nevšední plastické dekorace - spirálovitě stáčenou vegetaci v meziokenních plochách a primitivizující hlavy - na dynamicky zvlněném průčelí domu vytvořil projektantův bratr talentovaný sochař Antonín Waigant.

2.10.19
Pískovcová maska, Hradec Králové, ulice Československé armády čp. 295, 1911

Modernistickou, vší ornamentiky zbavenou fasádu přístavby královéhradeckého Grandhotelu, kterou si u významného českého architekta Jana Kotěry (1871-1923) objednal místní hoteliér Urban, zjemňuje šestice, na subtilní římsu nad parterem zavěšených kamenných masek, tesaných podle modelů významného českého sochaře Jana Štursy.

LITERATURA (výběrově):

*Michaela BAUTZ, *VIRTVTES: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im. 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.

*Jan BAŽANT, *Pražský Belvedér a severská renesance.* Praha 2006.

*Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof.* Praha 1986.

*Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku.* Praha 1958.

*Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof*. Praha 1986.

**Bohemia Sancta. Životopisy českých světců a přátel Božích.* Praha 1989.

*Ladislav DANIEL - Marek PERUTKA - Milan TOGNER (eds.), *Arcibiskupský zámek & zahrady v Kroměříži.* Kroměříž 2009.

* Marina DMITRIEVA-EINHORN, Rhetorik der Fassaden: Fassadendekorationen in Böhmen. In: Andrea Langer - Georg Michels (eds.), Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert, Stuttgart 2001, s. 151-170.

* Vlasta DVOŘÁKOVÁ - Helena MACHÁLKOVÁ, Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance, *Zprávy památkové péče* XIV, 1954, s. 33-73.

* Jakub DE VORAGINE, *Legenda aurea.* Praha 1998.

*Martin ELBEL, Viae Crucis jako poutní cesta par excellence. In: *Staré stezky. Poutní cesty (sb.).* Památkový ústav v Brně 1999, s. 14-20.

*Petr HLAVÁČEK, Luteránství jako skrytý fenomén českých duchovních a kulturních dějin. In: Jiří Just – Zdeněk Nešpor – Ondřej Matějka (eds.), *Luteráni v českých zemích v proměnách staletí*, Praha 2009, s. 9-22.

*Petra HOFTICHOVÁ, Renesanční fasáda domu čp. 39 na Latráně v Českém Krumlově (příspěvek k ikonografii rožmberského jezde u posledních dvou Rožmberků), *Sborník restaurátorských prací I*., Praha 1983, s. 6-44.

*Zdeněk HOJDA - Jiří POKORNÝ, *Pomníky a zapomníky.* Praha 1996.

*Johan HUIZINGA, *Homo ludens: O původu kultury ve hře* (překlad Jaroslav Vácha), Praha 2000.

*Václav HUSA, *Homo faber. Pracovní motivy ve starých vyobrazeních.* Praha 1967.

*Marzanna JAGIELLO-KOLACZYK, *Sgrafita na Slasku 1540-1650*, Wroclaw 2003.

*Alois JILEMNICKÝ, *Kámen jako událost.* Praha 1984.

*Alois JILEMNICKÝ, *O krajině, lidech a věcech. Kulturně historický místopis - průvodce pamětihodnostmi města Hořic v Podkrkonoší.* Hořice v Podkrkonoší 1999.

*Jiří KAŠE - Jiří KOTLÍK, *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času. Praha 1999.*

*Ludmila KESSELGRUEBEROVÁ, Litomyšlský Olymp aneb Slovo k barokní skulptuře východočeské. In: *Pomezí Čech a Moravy* 3, 1999, s. 93-109.

*Julian KLEMANN – Michael ROHLMANN, *Wandmalerei in Italien: Hochrenaissance und Manierismus 1510-1600*, München 2004.

*Tomáš KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích.* Rosice 1996.

*Kol. aut., *Dějiny českého výtvarného umění II / 1-2. Od počátku renesance do konce baroka.* Praha 1989.

**Kol. aut., *Dějiny českého výtvarného umění IV /1-2. 1890-1938.* Praha 1998.

**Kol. aut., *Dějiny českého výtvarného umění III / 1-2. 1780-1890.* Praha 2001.

*Ivo KOŘÁN, *Braunové*. Praha 1999.

* Jarmila KRČÁLOVÁ, Grafika a naše renesanční nástěnná malba, *Umění* X, 1962, s. 276-282.

*Jarmila KRČÁLOVÁ, *Sgrafitová výzdoba zámku v Telči*, Praha 1954.

*Ivo KRSEK - Zdeněk KUDĚLKA - Miloš STEHLÍK - Josef VÁLKA, *Barokní umění na Moravě a ve Slezsku.* Praha 1996.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování,

Památková péče XXX, 1970, s. 144-160.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří

renesančních domů ve Slavonicích, *Umění* XVIII, s. 383-394.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči, *Umění* VII, s. 402-403.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Livische Figuren am Sgraffito-Haus zu Weitra und ihre graphischen Vorlagen, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1967, s.

105-110.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Ohlas Solisových dřevořezů v českém renesančním

malířství, in: Dobroslav Líbal (ed.), *Umění věků*, s. 97-104.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Program štukové výzdoby soudnice zámku v Bechyni,

Umění XXI, 1973, s. 1-17.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Reliéfní výzdoba renesančního arkýře Haunschildovského domu v Olomouci, *Umění* IX, 1961, s. 391-394.

Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Renesanční dům jihlavského náměstí a jeho obnovené malby, Umění* XVI, 1968, s. 615-624.

*Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Soudní tematika a výzdoba průčelí staré radnice v Prachaticích, *Umění* VIII, 1960, s. 601-611.

*Keith MOXEY, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imaginary in the Reformation*,

Chicago – London 1989.

*Gabriela NĚMCOVÁ, Gar keine Blockflötlein, *Zprávy památkové péče*, 2003, č. 6, s. 426-

428.

*Erwin PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění.* Prahy 1981.

*Jakub PAVEL, *Nymburk. Historický a stavební vývoj města.* Nymburk 1970.

*Lydie PETRÁŇOVÁ, *Domovní znamení staré Prahy.* Praha 2008.

*Emanuel POCHE, *Václav Levý.* Praha 1943.

*Emanuel POCHE, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986.

*Alena POTUČKOVÁ, Dvacátá léta (výtvarná umění a společnost). In: *Umění a řemesla* 1988, č. 3, s. 17-24.

*Roman PRAHL a kol., *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830.* Praha 2004.

*Pavel PREISS, Juan Garin - Jan Kvarin a Záhoř. K původu dvou témat kajícníků v české romantické baladistice. In: *Strahovská knihovna* XII-XIII, 1977-1978, s. 403-429.

*Pavel PREISS, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách.* Praha 1981.

*Jan ROYT, Ikonografie svatého Jana Nepomuckého. In: *Zprávy památkové péče* LIII, 1993, s. 373-379.

*Jan ROYT (ed.), *České* nebe (katalog). Praha 1993.

*Jan ROYT Exegeze nebo ilustrace? Deuterokanonické knihy Starého zákona a ikonografie, *Umění* 42, 1994, č. 6, 424-425.

*Jan ROYT, O poustevnictví. Zrození poustevnictví na Východě a jeho rozšíření do Evropy. In: *Sv. Vintíř, sv. Prokop a poustevnictví v Čechách*. Muzeum Šumavy Sušice - Národní galerie v Praze 1995, s. 13-33.

*Jan ROYT, *Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století.* Kašperské Hory 2000.

*Tadeusz RUDKOWSKI, *Polskie sgrafita renesansowe*, Warszawa 2005.

*Tadeus RUDKOWSKI, Renesansowe sgraffita figuralne na elewacjach kamienic

mieszańskich w Europie srodkowej. In: Jan Harasimowicz (ed.), *Sztuka miast i*

mieszczaństwa XV-XVIII wieku w Europe Środkowowschodniej, Warszawa 1990, s. 317 –

333.

*Václav RYNEŠ, *Paladium země České. Kapitola z českých dějin náboženských.* Praha 1948.

*Vladislava ŘÍHOVÁ (ed.), *Sgrafito 16. - 20. století: Výzkum a restaurování*, Litomyšl - Pardubice 2009.

*Jan SEDLÁK, *Jan Blažej Santini. Setkání baroku s gotikou*. Praha 1987.

*Renata SKŘEBSKÁ, Architektonická plastika a atributy práce. In: *Zprávy památkové péče* 69, 2009, s. 444-448.

*František ŠEBEK, Hus a husité na obrazech a fasádách domů v Pardubicích na přelomu 19. a 20. století. In: *Jan Žižka z Trocnova a husitské vojenství v evropských dějinách. VI. mezinárodní husitologické sympozium, Tábor 12.-14. října 2004.* Tábor, Husitské muzeum v Táboře 2007, s. 865-871.

*Jiří ŠETLÍK (ed.), *Otto Gutfreund.* Národní galerie v Praze 1995.

*Antonín ŠORM - Alois KRAJČA, *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě.* Praha 1939.

*Pavel ŠTĚPÁNEK, Poznámka k ikonografii portugalské princezny sv. Starosty v Čechách. In: *Posel z Budče* 18, 2001, s. 41-44.

*Ladislav VARCL a kol., *Antika a česká kultura.* Praha 1973.

*Vít VLNAS, *Jan Nepomucký, česká legenda.* Praha 1993.

* Pavel WAISER, Sgrafitová výzdoba fasád zámku v Litomyšli. In: *Pomezí Čech, Moravy a Slezska 6*, Litomyšl 2005, s. 11-51.

* Pavel WAISER (ed.), *Sgrafita zámku v Litomyšli*, NPÚ, ÚOP v Pardubicích, 2011.

* Pavel WAISER, *Renesanční figurální sgrafita na průčelích moravských městských domů*, Univerzita Palackého v Olomouci 2014.

*Andreas WANG, Der *Miles Christianus im 16. und 17. Jahrhundert und seine*

mittelatterliche Tradition, Frankfurt am Main 1975.

*Petr WITTLICH, Česká secese. Praha 1982.

*Petr WITTLICH, *Jan Štursa.* Praha 2008.

* Pavel ZATLOUKAL, *Brněnská architektura 1815-1915. Průvodce.* Brno 2006.

Slovníky a encyklopedie:

* Simona COHEN, *Animals as disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden – Boston 2008.

* James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění.* Praha 1991.

* Manfred LURKER, *Slovník biblických obrazů a symbolů.* Praha 1999.

* Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie.* Praha 2006.

* Jan ROYT - Hana ŠEDINOVÁ, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii.* Praha 1998.

* Ludvík SVOBODA (ed.), *Encyklopedie antiky.* Praha 1973.

* Ad de VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery.* Amsterdam 1974.

Malováno na fasády
tesáno do kamene

Obrazová antologie sgrafitové výzdoby a malířských a sochařských dekorací historických sídel a staveb v českých zemích v období 16. - 20. století.
Čítanka pro posluchače humanitních oborů a kulturní historie.

Autor: Pavel Panoch
Vydavatel: Univerzita Pardubice, Studentská 95, Pardubice
2015

ISBN 978-80-7395-968-5 (pdf)