

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Anežka Bartošíková

**Ikonografický rozbor chiaroscurové výzdoby
fasády paláce Granovských
z Granova v pražském Ungeltu a její dobový
kontext**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 19. 6. 2018

Anežka Bartošíková

Bibliografická citace

Ikonografický rozbor chiaroscurové výzdoby fasády paláce Granovských z Granova v pražském Ungeltu a její dobový kontext [rukopis] : bakalářská práce / Anežka Bartošíková; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. -- Praha, 2018. -- 153 s.

Anotace

Práce představí ikonografický rozbor reprezentativní chiaroscurové výzdoby arkádového nádvoří paláce Granovských z Granova v pražském Ungeltu s ohledem na osobnosti měšťanského rodu Granovských z Granova. V práci bude osvětlena dobová kulturní situace, ze které vychází motivace pro vytvoření reprezentativní fasády v areálu Ungeltu právě měšťanským rodem Granovských, který se těšil přízni císaře Ferdinanda I. Jednotlivé náměty budou zhodnoceny nejprve ze stylového hlediska, které se pojí s působením italského umělce Francesca Terzia při pražském dvoru habsburských panovníků kolem poloviny 16. století a následně ikonograficky rozebrány a dány do vzájemných souvislostí na základě dobového humanistického uvažování. Na závěr práce představí možnou interpretaci celého souboru a jeho finální zhodnocení s přihlédnutím k restaurátorským zásahům.

Klíčová slova

Palác Granovských z Granova, pražský Ungelt, architektura, renesance, chiaroscuro, ikonografie, restaurování

Abstract

The work introduces an iconographic analysis of the representative chiaroscuro decoration of arcade courtyard at Granovsky's palace at Prague's Ungelt, with regard to the personality of bourgeois House of Granov. It explains contemporary cultural milieu and subsequent motivation to create the representative facade by Granovsky, who enjoyed the favor of Emperor Ferdinand I. Firstly, the particular motives, that reflect works of Italian artist Francesco Terzio at the Habsburg royal court in Prague in the middle of 16th century, are evaluated from stylistic point of view. Furthermore, they are analysed and given to coherence using contemporary humanist way of thinking. To conclude, the work introduces possible interpretation of the whole series and its final assessment in respect of restoration efforts.

Keywords

Granovský Palace, Ungelt in Prague, architecture, the Renaissance, chiaroscuro, iconography, restoration

Počet znaků (včetně mezer): 194 417

Poděkování

Děkuji PhDr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za skvělé vedení, cenné rady i postřehy a trpělivost při vzniku této práce. Déle děkuji Bc. Barboře Uchytlové za neformální kolegiální konzultace a cenný přátelský přístup. V neposlední řadě děkuji své rodině, mému partnerovi a přátelům za trpělivost, lásku a podporu.

Obsah

Úvod	10
1. Přehled literatury a bádání	12
2. Historický kontext.....	16
2.1. Dobový kontext nástupu Ferdinanda I. na český trůn	16
2.2. Stavovské povstání roku 1547 a úloha rodu Granovských z Granova	19
3. Rod Granovských z Granova.....	21
4. Místodržitelství dvůr Ferdinanda Tyrolského a jeho dopad na kulturu v Českých zemích	24
4.1. Vliv Ambrasu na vzhled českých šlechtických sídel.....	31
5. Motivace k měšťanské umělecké reprezentaci v 16. století.....	34
6. Palác Granovských z Granova.....	37
6.1. Palác jako architektonický prvek	37
6.2. Renesanční přestavba paláce Granovských z Granova	38
7. Východiska pro vznik chiaroscurové výzdoby na paláci Granovských	41
7.1. Východiska pro výzdobu fasád v období renesance.....	41
7.2. Sporné autorství granovských maleb	43
7.3. Francesco Terzio	45
8. Restaurování paláce Granovských	49
9. Formální analýza chiaroscurových maleb	52
9.1. Skupina A.....	52
9.1.1. Nadokenní plochy.....	53
9.1.2. Vlys s malířskými fragmenty	56

9.1.3. Cvikly	57
9.1.4. Adam a Eva	58
9.1.5. Kain a Ábel.....	58
9.1.6. Lot a jeho dcery	59
9.1.7. Abrahám obětující Izáka	59
9.1.8. Josef a Putifarka	61
9.1.9. Samson a Delíla.....	61
9.1.10. David a Betšabé / Zuzanina lázeň	62
9.2. Skupina B.....	63
9.2.1. Judita s hlavou Holoferna	63
9.2.2. Kymon a Peró.....	63
9.2.3. Kleopatra	64
9.2.4. Výjev Paridova soudu a blíže neurčené bitvy	64
9.2.5. Postava Spravedlnosti.....	65
9.2.6. Postava rytíře (Ferdinand I.).....	66
9.2.7. Bakchanal	66
9.2.8. Tři doplňky z 19. století: Busta lva, dva dórské sloupy a akantová rozvilina ..	67
10. Ikonografický rozbor chiaroscurových maleb	68
10.1. Fasáda A (arkádová loggie)	68
10.1.1. Adam a Eva	68
10.1.2. Kain a Ábel.....	69
10.1.3. Lot a jeho dcery	71
10.1.4. Abrahám obětující Izáka	72
10.1.5. Josef a Putifarka	73
10.1.6. Samson a Delíla.....	75
10.1.7. David a Betšeba / Zuzana a starci.....	76
10.1.8. Zhodnocení výzdoby fasády A s přihlédnutím k margináliím	78
10.2. Fasáda B (obytné křídlo)	82
10.2.1. Judita a Holofernes	82
10.2.2. Kymon a Peró.....	83
10.2.3. Kleopatra	84
10.2.4. Paridův soud a Válka trojská	86

10.2.5. Figura rytíře (Ferdinand I.).....	87
10.2.6. Postava Spravedlnosti.....	90
10.2.7. Bakchanal	91
10.2.8. Zhodnocení ikonografie fasády B.....	92
11. Grafické předlohy a otázka autorství.....	94
12. Možnosti datace maleb	97
13. Závěr	100
Obrazová příloha	104
Seznam vyobrazení	140
Seznam pramenů a literatury	148
Prameny	148
Literatura	149

Úvod

Předmětem této práce je renesanční chiaroscurová malba na reprezentativním průčelí významného pražského arkádového paláce, a to paláce Granovských z Granova v Ungletu, který byl vystaven v letech 1558 – 1560. Rod Granovských z Granova představuje původně měšťanský rod, který se díky přízni císaře Ferdinanda I. vypracoval až do rytířského stavu a zaujímá významné pozice v dvorských kruzích. Nově nabitě sebevědomí demonstruje skrze stavební činnost člen rodu Jakub mladší Granovský z Granova, který nechává nákladně přestavět bývalou celnici, kterou získává po doktoru Rackovi a ve které zastává úřad celníka.¹

Zaměření této práce se však nesoustředí na architektonickou stránku paláce Granovských, nýbrž na jeho exteriérovou výzdobu v nádvoří, kterou tvoří chiaroscurové malby pokrývající jak arkádovou loggiu, tak obytné křídlo paláce. Těmto malbám nebyla ze strany odborníků věnována přílišná pozornost pro jejich havarijní dochování a významný nedostatek archivních pramenů svědčících o jeho výtvarné koncepci. I z důvodu setření původního malířského rukopisu opakovanými restaurátorskými zásahy² se nepokouším o přímou atribuci umělce, který se na výzdobě podílel, nýbrž se soustředím na dochovanou formální stránku malovaných kompozic a jejich ikonografický význam, který je i v dnešní době dobře čitelný.

Na malby bude nahlíženo z kulturněhistorického hlediska. Široce budou rozebrány možné ikonografické významy jednotlivých námětů a dány do souvislostí mezi sebou. Již na první pohled skýtají malby na paláci svojí koncepcí, na které se setkávají Starozákonní náměty s alegoriemi ctností,

¹ Podrobně o rodině Granovských pojednává kapitola 2. 2 a 3. Renesanční přestavba paláce je zpracována v kapitole 6. 2.

² O proběhlých restaurováních pojednává detailně kapitola 8.

předpokládaným portrétem panovníka Ferdinanda I. a ikonografickými motivy, spojovanými s Habsburským rodem, bohatý podklad pro rozbor svého ikonografického programu, který bude díky svému předpokládanému prominentnímu napojení na dvorský okruh nesmírně bohatý.

V této práci bude nejprve podchycen kulturně-historický kontext doby, který vysvětlí okolnosti vzniku díla. Zvláštní pozornost bude věnována především osobnostem Ferdinanda I. a jeho syna Ferdinanda Tyrolského z důvodů vazeb mezi nimi a iniciátory přestavby a výzdoby paláce, tedy členy rodu Granovských z Granova.

Dále si práce kladla za cíl získat maximální množství informací o malířské výzdobě paláce a jejím restaurování, protože podchycení některých faktů ze starší literatury a z nově provedených restaurátorských průzkumů přineslo do bádání nové poznatky. Po formální analýze bude přikročeno k ikonografickému rozboru jednotlivých námětů, které pak budou po přihlédnutí ke kulturnímu a historickému kontextu dány do souvislostí a bude nabídnut možný výklad celého ikonografického programu paláce. Autor této práce si neklade za cíl zjistit autora výzdoby, protože takový úkol je pro havarijní dochování maleb nemožný.

Metodou komparace představí i možná grafická východiska pro vznik maleb a vedle toho se pokusí o upřesnění datace. Na závěr budou veškerá získaná fakta dána do vzájemných souvislostí, které si kladou za cíl poukázat na výjimečnost tohoto dochovaného chiaroscurového celku na půdě Starého Města Pražského.

1. Přehled literatury a bádání

Jak již bylo zmíněno v úvodu této práce, badatelé se chiaroscurovými malbami na paláci Granovských intenzivně nezabývali. Literatura se otázce granovských maleb věnuje pouze okrajově, žádná ucelená studie doposud nebyla provedena. Informace pro tuto práci proto musely být čerpány ze zmínek, které se nacházely buďto jako studie přidružené k renesanční stavbě celnice v Ungeltu, nebo se vyskytovaly v rozsáhlejších studiích o nástěnné renesanční malbě. Sám palác Granovských se dočkal monografické studie až v roce 2012.³ Do té doby byl palác Granovských zmiňován pouze v soupisové literatuře pražské architektury, snad protože nedosahoval takového významu jako jiné renesanční pražské památky.

Do dnešních dnů nebyla zajištěna žádná veduta, či grafický list, který by na sobě nesl vyobrazení fasády paláce Granovských z pohledu z nádvoří. Veduty či grafická vyobrazení okolí Ungeltu se soustředí především na zachycení kostela Panny Marie před Týnem, či na fasádu právě v Týnské ulici.⁴

Kopie maleb z paláce Granovských měly být provedeny z iniciativy Jana Heraina, který tento postup prosazoval v roce 1908, ale snad kvůli nedostatku prostředků *Komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy* nebyly nikdy provedeny ani o nich nejsou dostupné žádné jiné zmínky. I samotné restaurování paláce, které bylo také

³ BABICKÁ 2012.

⁴ Příkladem může být zachycení části fasády v Týnské ulici na grafickém listu W. Kandlera vydaném v Mikovcových *Starožitnostech a památkách země české* z roku 1860, díl II., 95. Obdobnou grafickou prací je pak rytina podle Vincence Morstadta z roku 1873 *Ungelt a postranní portál Týnského chrámu*. Na obou je však zachycena pouze uliční fasáda ryzalitu. Díky jejich svědectví získáváme alespoň okrajovou představu o výpravě sgrafitové výzdoby fasády paláce.

součástí Herainova návrhu z roku 1908 muselo být z finančních důvodů započato až roku 1916.⁵

Počátek badatelského zájmu o malby na paláci Granovských můžeme spojit s rozmachem uměleckohistorického uvědomění obrozenecké společnosti v druhé polovině 19. století. Snad úplně první studií o paláci a jeho malbách je článek z roku 1886 od Ferdinanda Josefa Lehnera v jeho časopisu *Method*.⁶ V tomto článku F. J. Lehner podává nesmírně cenné svědectví o stavu maleb před restaurováním provedeném J. Koulou a J. Fantou téhož roku.⁷ Věnuje se v něm nejen popisu maleb a upozornění na jejich destrukci, ale podává i základní ikonografické určení hlavních námětů. Snad jako první vyslovuje domněnku, že rytíř vyobrazený na paláci je Ferdinand I. Habsburský.

Obnovený zájem o palác Granovských a především o jeho malířskou výzdobu přichází s osobou Jana Heraina, který věnuje ve svých soupisových pracích prostor i studii paláce Granovských. Ve své starší knize *Stará Praha: 100 akvarelů Václava Jansy*⁸ podává stručný výklad historie stavby a připojuje požadavek na restaurování maleb. Ve své mladší knize, na které spolupracoval s Josefem Teigem,⁹ předkládá celý historický vývoj Ungeltu a doplňuje jej o studii chiaroscurových maleb. Převzal zde však poznatky F. J. Lehnera z výše zmíněného článku. Drobné ale přesto podnětné poznatky poskytuje kniha *Malířstvo pražské 15. a 16. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582* od Karla Chytila.¹⁰ Autor se zde zabývá souvislostí mezi výzdobou paláců a dobovou produkcí v knižní malbě. Nachází tak velice zajímavá východiska pro zkoumání nástěnných maleb. Malby na paláci Granovských pak dává do souvislosti s produkcí Matouše Ornyse z Lindperka.

⁵ MUK / VILÍMKOVÁ 1981, 17–18.

⁶ LEHNER 1886.

⁷ MUK / VILÍMKOVÁ 1981, 17.

⁸ HERAIN 1902.

⁹ HERAIN / TEIGE 1908.

¹⁰ CHYTIL 1906.

Z druhé poloviny 20. století pocházejí dva důležité prameny pro poznání historického vývoje paláce Granovských a to stavebně historický průzkum z roku 1960¹¹ od Dobroslava Líbala a Milady Vilímkové a stavebně historický průzkum z roku 1981¹² od stejné autorky a za spolupráce Jana Muka, reagující v mnohém na průzkum předešlý. Ve starším průzkumu je malbám věnována pozornost z ikonografického hlediska. Mladší průzkum pracuje hlavně s vývojem malby a jejím restaurováním.

Snahu o ucelené poznání české renesanční nástěnné malby podává článek Dvořákové a Machákové o malovaných fasádách české renesance.¹³ Paláci Granovských podobně jako dalším dílům je zde vymezena pouze dílčí část, protože se jedná o kompilační článek. Nicméně výzdobu paláce zařazuje do kontextu české nástěnné malby a uvádí jej jako nejstarší známý dochovaný příklad českého chiaroscuro.

Herainovy názory o chiaroscurových malbách jsou nadále přejímány v soupisových knihách o pražské architektuře a nepřinášejí do poznání o paláci nové informace.¹⁴ Kvůli osobnosti Francesca Terzia se paláci Granovských a jeho výzdobě věnuje i Jiří Kropáček, který jej řadí do dvorského okruhu a dává do přímé souvislosti vyobrazení rytíře z paláce Granovských s grafickým listem Francesca Terzia z cyklu *Imagines Gentis Austriacae*, kde je zpodobněn císař Ferdinand I.¹⁵ Právě práce Jiřího Kropáčka přináší důležité poznatky ohledně dvorského okruhu a jeho možné souvislosti s palácem Granovských.

V devadesátých letech probíhají některé dílčí restaurátorské zásahy do fasády paláce.¹⁶ Zájem o palác Granovských je obnoven opět v roce 2012, kdy mu Lenka Babická věnovala svoji bakalářskou práci, kde se v kapitole 5. 3. 1.

¹¹ LÍBAL / VILÍMKOVÁ 1960.

¹² MUK / VILÍMKOVÁ 1981.

¹³ DVOŘÁKOVÁ / MACHÁKOVÁ 1954.

¹⁴ POCHE 1988; LÍBAL / MUK 1996; VLČEK 1996.

¹⁵ KROPÁČEK 1997; KROPÁČEK 1998.

¹⁶ TOROŇ 1995; HALATA / HAMPL 1996.

Chiaroscurové malby nádvorního průčelí věnovala získání základních informací ohledně tohoto tématu.¹⁷ Téhož roku proběhl i nesmírně důležitý průzkum fasády paláce akademickým malířem Petrem Šafusem.¹⁸

Poznatky získané z tohoto průzkumu přinesly několik zajímavých odhalení. Především jde o ohledání fasády a zajištění veškerých novodobých přídavků na původní omítce. Dále jde o zhodnocení předešlých restaurátorských zásahů a doložení míry autenticity dochovaných maleb. Bez tohoto restaurátorského průzkumu by současné zkoumání maleb nebylo téměř možné, protože by se jednalo o hypotézy založené na malbě, u které bychom neznali podíl autentických renesančních částí.

V neposlední řadě je nutné zmínit přínos výzkumu Pavla Waissera,¹⁹ který se zabývá renesanční nástěnnou malbou a vypracoval především důležité dílo *Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů*, které sice nepojednává přímo o paláci Granovských, ale hodnotí východiska pro vznik nástěnných maleb v moravském i českém prostředí s odkazem až k italské renesanční tradici. Vedle této studie vznikl článek *Sgrafito, úhel pohledu. Figurální výzdoba fasád 16. století v evropském kontextu determinujícím česká a moravská sgrafita*, který jako první vyslovuje klíčovou souvislost mezi tyrolským zámek Ambras a výzdobou paláce Granovských. Odhaluje také celou českou skupinu ovlivněnou zámek Ferdinanda Tyrolského.

Pro ikonografickou studii byly klíčové dvě publikace dotýkající se osobnosti Ferdinanda Tyrolského.²⁰ Díky nim bylo možné zhodnotit ikonografickou koncepci paláce s odkazem na rodovou ikonografii Habsburků.

¹⁷ BABICKÁ 2012.

¹⁸ ŠAFUS 2012.

¹⁹ WAISSER 2009; WAISSER 2014.

²⁰ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014; KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017.

2. Historický kontext

2.1. Dobový kontext nástupu Ferdinanda I. na český trůn

České země se po úmrtí Ludvíka Jagellonského v bitvě u Moháče roku 1526 ocitají bez krále. V českých zemích stále platilo právo českých stavů na svobodnou královskou volbu, přístup stavů k volbě dle regionu se však lišil. Moravské a slezské stavy jednoduše uznaly dědické nároky královny Anny Jagellonské, kterou ještě za svého života, roku 1510, ustanovil její otec Vladislav Jagellonský za svoji dědičku.²¹ Anna pojala za svého chotě člena habsburského rodu.

Ferdinand I., mladší syn kastilského krále Filipa Sličného a bratr Karla V. se narodil v roce 1503 v Alcalá de Henares u Madridu a zemřel roku 1564 ve Vídni. Pohřben je v katedrále sv. Víta v Praze. Jeho heslem bylo: *Fiat iustitia, pereat mundus.* (Staň se spravedlnost, i kdyby svět měl zaniknout.) Ferdinand I. stál ve stínu svého mocného bratra, a ačkoliv jeho životní cesta byla komplikovaná, dovedl se vypracovat na nejvyšší posty jeho doby a dokázat, že dovede být schopným vládcem. Jeho kariéra vedla přes postavení rakouského arcivévodky, českého, uherského a německého krále, až na římsko-německého císaře.²²

Anna uzavřela sňatek²³ dohodnutý mezi jejím otcem a Maxmiliánem I. se španělsky ovlivněným a katolicky orientovaným Ferdinandem I. Habsburským, bratrem Karla V. Moc habsburské rodiny v první polovině 16. století závratně rostla.

²¹ ČECHURA 2008, 80.

²² HAMANNOVÁ 1996, 91–92.

²³ Sňatek s Ferdinandem I. byl domluven již v dětských letech i iniciativy Ferdinandova děda Maxmiliána I. Habsburského, který nabídl Jagelloncům hned po narození Anny sňatek s jedním ze svých vnuků pro uvolnění politického napětí.

Ferdinand byl přijat částí českých stavů za nového krále. Česká část stavů však trvala na svém výsadním právu panovníka zvolit. Nicméně Ferdinand se snažil prosadit své přednostní postavení ve volbě právě pomocí zmíněného svazku s jagellonskou dědičkou trůnu. Vedle Ferdinanda se o český trůn výrazně ucházeli kníže Karel Minstrberský, kníže Fridrich Lehnický, český velmož Zdeněk Lev z Rožmitálu a na Blatné, té doby nejvyšší purkrabí Království českého, a konečně východočeský magnát Vojtěch z Pernštejna a na Pardubicích.²⁴ Mimo české kandidáty se ucházeli o český trůn Vilém a Ludvík Bavorští z rodu Wittelsbachů a polský král Zikmund I.²⁵

Čeští stavové se snažili především nalézt panovníka, který by příliš neohrožoval jejich postavení ve vnitrostátní politice a zároveň se stal vhodným reprezentantem státu v zahraničních vztazích.²⁶ Volbu nového panovníka provázely rozpory uvnitř stavů samotných, které projevovaly vzájemnou nevraživost a neschopnost přímé domluvy. Předmětem sporu se i přes jednotné zvolení Ferdinanda I. stal i pouhý způsob jeho dosazení na trůn.²⁷

Nástupnictví Ferdinanda bylo navíc podpořeno dynastickými způsoby, kdy se ucházel o český trůn jako manžel princezny Anny Jagellonské a žádal stavovskou obec v Čechách, aby jej přijala za svého krále. S tímto logickým způsobem nemohly nesouhlasit dvory okolních zemí a Ferdinand tak z diplomatického hlediska představoval skutečného a jediného uchazeče o český trůn.²⁸

Nakonec byl nový český král zvolen 23. října roku 1526 plným počtem hlasů od českých stavů. Stavě vedlejších zemí Koruny České se cítily být pokořeny nepřizváním k volbě, a proto Ferdinanda uznali na základě dědičného

²⁴ ČECHURA 2008, 82–83.

²⁵ ČORNEJ 1993, 215.

²⁶ ČORNEJ 1993, 215.

²⁷ ČORNEJ 1993, 82.

²⁸ ČORNEJ 1993, 85.

svazku po Vladislavovi a Ludvíkovi. Ferdinand se tak stává králem českým, dědičným vévodou slezským a markrabětem moravským a lužickým.²⁹ Přízeň stavů si získal nejen svým svazkem s Annou Jagellonskou, ale i svojí příslušností k habsburskému rodu, který skrze Karla V., bratra Ferdinanda, představoval mocného spojence nejen v mezinárodní politice, ale i v otázce tureckého nebezpečí.

Ferdinand přislíbil splnit požadavky stavů,³⁰ avšak již záhy počal stavovské výsady systematicky oslabovat, tíhnul jako Habsburk ke katolicismu a počal své první pokusy o vytvoření centralizované monarchie. Navíc svým nástupem zajistil habsburskému rodu výsadní postavení v politických poměrech Evropy na další staletí.³¹

Do české historie se Ferdinand I. zapsal jako jeden z nejschopnějších habsburských panovníků. Vstoupil do našich dějin jako řádně zvolený král zavázaný slibem dodržování zákonů země a práv svých poddaných. Usiloval o politickou a duchovní integraci vznikajícího středoevropského impéria, kdy narážel na partikularisticky laděné záměry české šlechty.³² Doba jeho vlády v českých zemích je spojena s rozkvětem renesanční kultury položením základů k politické centralizaci a rekatolizace habsburské říše.³³

²⁹CINKOVÁ 1998, 10.

³⁰ Jednalo se o požadavky chránící stavovský charakter státu jako přijetí Prahy jako sídelního města, zákaz sesazovat hodnostáře zemských úřadů, neporušovat stavovská práva, nezasahovat do stavovské solidarity, splacení královských dluhů, uznání náboženské svobody a v neposlední řadě, že nástupce nebude zvolen a korunován již za Ferdinandova života. In: ČORNEJ 1993, 216.

³¹ ČORNEJ 1993, 215–217.

³² Detailní studie o nástupu Ferdinanda I. na český trůn a jeho snaha o vytvoření středoevropské monarchie je obsažena v publikaci BŮŽEK/ SMÍŠEK 2017, 35–45.

³³ HAMANNOVÁ 1996, 94.

2.2. Stavovské povstání roku 1547 a úloha rodu Granovských z Granova

České stavy po nástupu Ferdinanda I. záhy pocítily oslabování své moci absolutistickým počínáním nového krále.³⁴ Spory mezi panovníkem a táborem utvořeným stavy a šlechtou se soustředily především kolem finančních otázek, především dohady o výši berní, které Ferdinand pro náročné výdaje³⁵ potřeboval zvyšovat. Vedle finančních otázek horšila vztahy i otázka náboženská. Ferdinand jako pravověrný katolík stál proti opozici stavovské obce hlásící se k tradičnímu utrakvismu. Po zemích Koruny České se podobně jako v rakouských dědičných zemích a Uhrách rozmáhala novinka v podobě reformačního hnutí.

Veškeré rozpory se vyhroutil v letech 1546–1547 v souvislosti se šmalkadskou válkou, kterou vedl Karel V. proti protestantským knížatům v Říši. Ferdinand zde představoval hlavního bratrova spojence. Roku 1546 bez předchozího jednání se stavy svolává Ferdinand zemskou hotovost,³⁶ kterou měl v plánu poslat do bojů v Říši. Přímý odpor nastal v lednu roku 1547, kdy Ferdinand svolal druhým mandátem zemskou hotovost k Litoměřicím z důvodu vniknutí saského kurfiřta na české území. V březnu jako reakci na tyto okolnosti svolaly stavy sněm do Prahy, kde vyjádřily svoji nevoli s počínáním panovníka, kterého nařkly z toho, že porušuje zemské zákony a zmenšuje svobody stavovské obce.³⁷

České stavy iluzorně spoléhaly na to, že jim v době odboje pomohou i stavy vedlejších zemí Koruny české. Avšak když koncem března česká

³⁴ HAMANNOVÁ 1996, 94.

³⁵ Především se jednalo o finanční prostředky pro vybudování monarchie a jejích správních úřadů či náklady spojené s vleklou válkou s Turky.

³⁶ Tj. branné síly země.

³⁷ ČORNEJ 1993, 217–218.

stavovská vojska vyrazila proti vojsku Ferdinandovu, které táhlo na pomoc Karlu V., Moravané a Slezané se od českého odboje distancovali. Jediný spojenec, kurfiřt Jan Friedrich, byl poražen říšskými vojsky 24. dubna v bitvě u Mühlberka. V českém táboře propukla panika. Ferdinand se rozhodl pro obezřetný postup a trestal pouze jednotlivce, kteří byli hlavními strůjci odboje. Vzbouřenci vytušili nepříznivou situaci, proto v červnu roku 1547 spěchali do Litoměřic ujistit krále o své věrnosti. Nakonec ozbrojené střety proběhly pouze při obsazování Pražských měst.³⁸

Důležitou pomoc králi při obsazování Prahy poskytl syn měšťana Jakuba st. Granovského Kašpar. Ten dle pamětí Sixta z Ottersdorfu otevřel vojsku Prašnou bránu vedoucí na Pražský hrad.³⁹ Tím si mezi protestantskými měšťany sice vysloužil nelibost, ale potvrdil svému rodu přízeň královskou. Kašpara ve svých pamětech zmiňuje Sixt i v souvislosti s jeho úřadem sekretáře české komory. Byl vyslán, aby purkmistrovi přečetl vytištěný mandát, a dále je potvrzen v odpovědi, kterou odeslali konšelé společně s purkmistrem zpět králi.⁴⁰

Jak jsme si mohli povšimnout, jako Kašparův otec je v pamětech zmíněn jistý Jakub, kožišník z Celetné ulice.⁴¹ Rodinné poměry Granovských z Granova jsou pro nedostatek pramenů zahaleny v mlze a na možnosti rodinného uspořádání existuje několik teorií, které se od sebe v detailech liší.

³⁸ ČORNEJ 1993, 218.

³⁹ „A než jsou se předešlí poslové od stavův království českého k císaři a králi, tolikéž i tito druzí, do Litoměřic od Pražan k samému králi obzvláště vyslaní, s jakými odpověďmi zase domů navrátili, ten pátek po svatém Petru a Pavlu okolo puolnoci na zámek pražský drahný počet lidu jízdného i pěšího přes ten most z Nové obory (Prašný most postavený za Ferdinandovy vlády.) od Kašpara z Granova, syna Jakuba kožišníka z Celetné ulice, rodiče měšťského, jakž se jest pak tím před některými i pochloubal, nenadále uveden byl.“ In: SIXT Z OTTERSODRFU 1547, 46.

⁴⁰ SIXT Z OTTERSODRFU 1547, 38, 39, 42.

⁴¹ SIXT Z OTTERSODRFU 1547, 46.

3. Rod Granovských z Granova

Za zakladatele rodu Granovských bývá tradičně považován Jakub řečený starší Granovský z Granova, původně člen měšťanského rodu ze Starého Města pražského. Ten získává pro svůj rod za v literatuře blíže nespecifikované zásluhy od krále predikát „z Granova“ i nový erb⁴² majestátem z 11. května roku 1542⁴³ a roku 1553 povýšení do rytířského stavu. [1] Jakub starší se dožil velmi vysokého věku. Dal dokonce razit pamětní medaile se svým poprsím. Spolu s otcem byli do rytířského stavu přijati čtyři synové a to: Ludvík (†1579), Bernard (†1584), Jakub mladší a Kašpar (†1568). Jan Halada ve své knize zmiňuje ještě syna Jana.⁴⁴

Jakub mladší se stal z královy vůle úředníkem, respektive výběřčím daní, v pražském Ungeltu.⁴⁵ Kašpar sloužil v úřadu sekretáře české komory a prokázal králi významnou službu, když dopomohl královským vojskům na Pražský hrad, jak bylo již zmíněno výše. Za to získal do držení dvůr Toušice u Kouřimi. Vlastnil také Štěrboholy a pražské Vršovice. Kašpar Vršovice spojil

⁴² *Erb rodu Granovských sestává z černo-zlatě polceného štítu, který měl levou zlatou polovinu prázdnou a v pravé černé polovině měl tři zlaté šikmé pruhy, přičemž nad prostředním pruhem byly dvě a pod ním jedna zlatá růže. Nad přílbou a černo-zlatými přikryvadly měli Granovští v klenotu dvě křídla, která byla zlato-černě polcena. Každé křídlo mělo jednu růži, pravé zlatou v černém poli a levé černou růži v zlatém poli. K polepšení dochází až později v letech 1593 a 1610, kdy nabyt štít čtvrcené podoby a do 2. a 3. pole přibyl nově černý kůň se zlatou uzdou. Původní erb nalezneme na omítce paláce Granovských v pražském Ungeltu.* In: PELANT 2013, 132; SEDLÁČEK 1925, 418.

⁴³ Povýšený erb zmiňuje ve svém přehledu i August Sedláček. Tradičním znakem Granovských byla sice růže, ta je však spojována s rody jihočeskými jako jsou Rožmberkové či Páni z Hradce. Užívání tohoto erbu nemělo dlouhé trvání, podobně jako se rod Granovských nezapsal do starobylých českých rodů pro svůj náhlý zánik v první polovině 17. století. In: SEDLÁČEK 1925, 8–11, 418, 709.

⁴⁴ HALADA 1994, 52.

⁴⁵ PELANT 2013, 132.

s Podolím a Dvorci a nechal zde přestavět tvrz.⁴⁶ Zdá se tedy, že členům rodu Granovských nechyběly stavební ambice.

Co se týče osobností rodu Granovských, kteří jsou nositeli jména Jakub, může vyvstat několik otázek. Rozlišení Jakuba, zakladatele rodu, a jeho syna taktéž Jakuba, může být ztíženo označováním “starší” a “mladší”, které však v dobovém chápání nese jinou konotaci, než jak bychom toto určení chápali dnes. Může se jednat o pouhé označení věku nositele jména nezávisle na jeho postavení v rodině. Vezmeme-li v úvahu, že se v pramenech vyskytuje i osoba Jakuba kožišníka z Celetné ulice, přibude nám ještě Jakub třetí.⁴⁷

Ze základní logiky věci by se mohlo zdát, že Sixtem zmiňovaný Jakub kožišník by mohl být samotný zakladatel rodu, tedy Jakub starší. Sixt zmiňuje Jakuba při událostech roku 1547, kdy již rod požíval pět let⁴⁸ predikát „z Granova“, proto může být s podivem, že predikát přisoudí pouze Kašparovi a nikoliv jeho otci Jakobovi⁴⁹. Nicméně Jan Herain rodinou tradicí Granovských zdůvodňuje shodným způsobem, tedy že Jakub kožišník z Celetné ulice je oním zakladatelem rodu, který byl císařem Ferdiandem I. roku 1542 jmenován do rytířského stavu společně se svými čtyřmi syny.⁵⁰

Druhý Jakub se objevuje také v listině Ferdinanda Tyrolského, kdy Jakuba⁵¹ zmíněného jako bratra Kašpara Granovského doporučuje český

⁴⁶ HALADA 1994, 53.

⁴⁷ SIXT Z OTTERSODRFU 1547, 46.

⁴⁸ Do rytířského stavu byl rod uveden 11. května v roce 1542. In: SEDLÁČEK 1925, 418.

⁴⁹ SIXT Z OTTERSODRFU 1547, 46.

⁵⁰ HERAIN 1902, 10–11.

⁵¹ Pod jménem Jacob Granauer. *Allergnedigster, liebster herr vatter. E K M haben nun – wissen, dass E K M ambtman oder einnember des ungelts in Thein alhie doctor Raczek unlägst – tods abgegangen. Nun sein wol sieben personen vorhanden, so bei mir umb verleihung willen gemelts ambts anhalten, - dieweil ich aber fur billich geacht, dass diejenigen, so ain zeit lang E M treulich – gedienet, - gefurdert worden und sich dann unter obbemelten personen kainer als E M Kamersecretarius Casparn Granauer bruder Jacob Granauer erstlich bei E M Kammergericht alhie als taxator und jeczo ain zeit her bei der puchhalterei in E M diensten geprauchten lassen, er mir auch zu solichen ambt furtauglich berümbt worden, so habe ich demnach gedachten Jacoben Granauer in betrachtung solicher seiner, auch seines bruders, gethanen dienst und das er in jungster prunst auch die landsprivilegien erretet, - solich ambt –*

místodržící císaři Ferdinandovi I. pro úřad v Ungeltu po zesnulém doktoru Rackovi.⁵²

Celkové poměry v rodině Granovských můžeme uzavřít s vědomím, že rod Granovských působil přibližně od 40. let 16. století v blízkosti císařského okruhu a že jeho zakladatelem byl s nejvyšší pravděpodobností právě Jakub kožišník z Celetné ulice, významný měšťan. Ten společně se svými čtyřmi syny roku 1542 obržel přídomek “z Granova” a roku 1553 oficiální přijetí do stavu rytířského na zemském sněmu.⁵³ Jakub starší nechal svojí osobu zvěčnit na zvonu v nedalekém chrámu Panny Marie před Týnem v roce 1553. Na zvonu se nalézá medailon se shodným znakem, který se nachází i na paláci Granovských s přípisem “Jakub Granovský z Granova”.⁵⁴

Iniciátorem renesanční přestavby byl však jeho druhorozený syn Jakub mladší, který roku 1554 získává od císaře Ferdinanda I. na základě doporučení Ferdinanda Tyrolského úřad ungeltního celníka.⁵⁵ V roce 1558 mu císař předává po splacení všech dluhů na tomto statku vzniklých stavbu do dědičného držení jemu i jeho budoucím.⁵⁶ [2]

Tímto se nám vyjasnily složité a nepřehledné poměry v málo známém a ještě méně doloženém původně měšťanském rodu, který se svým velkým stavebním počinem zapsal do tváře Staré Prahy.

ubergeben lassen. Dat. 25. Aug. 1548. Kopiář místodržícího č. 37 f. 198. In: HERAIN/TEIGE 1908, 392.

⁵² HERAIN / TEIGE 1908, 392.

⁵³ HERAIN 1902, 11.

⁵⁴ HERAIN 1902, 11.

⁵⁵ HERAIN 1902, 11; HERAIN / TEIGE 1908, 392.

⁵⁶ BABICKÁ 2012, 16–17; HERAIN 1902, 11.

4. Místodržitelství dvůr Ferdinanda Tyrolského a jeho dopad na kulturu v Českých zemích

Osobnosti Ferdinanda I. a pak zvláště jeho syna, Ferdinanda Tyrolského, dokazují, že přínosné renesanční umění na území Čech nevznikalo pouze za doby panování Rudolfa II. Habsburského, ale již v prvních desetiletích příchodu habsburské dynastie na český trůn.

Ferdinand I. byl většinu svého panování v česku zaměstnán snahou o centralizaci monarchie a vleklými boji s tureckým nebezpečím.⁵⁷ Pro správu českých zemí v době své nepřítomnosti jmenoval svého syna, Ferdinanda řečeného Tyrolského,⁵⁸ do pozice místodržícího v roce 1547.⁵⁹ V tomto roce došlo k potlačení stavovského odboje v Čechách. Ferdinandu Tyrolskému v tom roce bylo osmnáct let. Ve svém postavení plnil mnoho důležitých funkcí pro řízení českých zemí, zasahoval prakticky do všech oblastí veřejné správy. Vedle toho sloužil i jako prostředník a přímlovce mezi českými stavy či jednotlivci a svým otcem. Jeho hlavními úkoly však bylo soudnictví a dohled nad daněmi a mincovními záležitostmi.

Ferdinand si postupně vybudoval pro své potřeby vlastní dvůr, který kolem roku 1551 čítal asi 130 dvořanů. Tento počet se stále zvyšoval, v roce 1595 se odhaduje na 270 osob. Ferdinandův dvůr se projevoval multinacionalitou, v okruhu arcivévodů se sdružovala šlechta pocházející z rakouských zemí, Španělska, Nizozemí, později se přidávají ve větší míře i příslušníci českých šlechtických rodů. Někteří dokonce v roce 1567 odcházejí společně s arcivévodou do Tyrolska.⁶⁰

⁵⁷ HAMANNOVÁ 1996, 95–98.

⁵⁸ Někdy bývá Ferdinand Tyrolský označován i jako arcivévoda Ferdinand II.

⁵⁹ BŮŽEK/ SMÍŠEK 2017, 14.

⁶⁰ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 11.

Umělecké a stavební aktivity Ferdinanda Tyrolského a jeho otce plně reflektovaly potřebu reprezentace nastupující dynastie. Předně šlo o zvelebení Pražského hradu, který i přes Jagellonské zásahy zůstal po desítkách let ve špatném stavu. Ačkoliv z iniciativy Jagellonských panovníků vzešlo Ludvíkovo křídlo a velkolepý Vladislavský sál, jednalo se však o sídlo zemských a královských úřadů.

Hned po nástupu na český trůn zakoupil Ferdinand I. pozemky pro vybudování královské zahrady a nákladného letohrádku. V roce 1541 poničil Malou Stranu, Hradčany i Hrad samotný ničující požár, který zachvátil jak královský palác, tak i katedrálu sv. Víta. Habsburkové se od té doby vedle nových staveb byli nuceni věnovat i obnově stávajících budov. Ferdinand Tyrolský si nechal upravit palác v sousedství románské Bílé věže.⁶¹

Habsburkové za sebou zanechali opravený strop Staré sněmovny, která byla zaklenuta klenbou Bonifáce Wohlmuta. Odstranění škod na katedrále trvalo více než dvacet let. Z obnovy vzešel nově odlitý zvon Zikmund, byla zbudována nová varhanní kruchta a pořízeny nové varhany. Později se přidal projekt výstavby mauzolea Ferdinanda I. a Anny Jagellonské. Tohoto úkolu se ujal vedle arcivévody Ferdinanda jeho bratr Maxmilián II.

Dalšími významnými stavebními počiny Ferdinanda Tyrolského dodnes zůstává stavba letohrádku Hvězda v pražské Liboci, kterou Ferdinand sám navrhl a plány mu vyhotovil některý z italských mistrů při jeho dvoře.⁶² V letohrádku se odráží složitá rodová ikonografie habsburského rodu.⁶³ Tento stavební počín měl jistě ohromit dvorskou společnost svojí originalitou a vzhledem.

⁶¹ Nejnovější pohled na stavební zásahy na Pražském hradě přináší článek Petra Uličného v časopisu *Umění* 4, 2017; ULIČNÝ 2017.

⁶² KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 12.

⁶³ KRČÁLOVÁ 1989, 8–9.

Arcivévodovi byl také svěřen úkol zvýšit Královský letohrádek o jedno patro a zřídit bronzovou fontánu před jeho zahradním průčelím. Tohoto výtvarného úkolu se zhostil nově příchozí umělec, Francesco Terzio, který se návrhem fontány uvedl do služeb Ferdinanda Tyrolského jako dvorní malíř.⁶⁴ Poté se stává všestranným portrétistou Habsburků, vyhotovuje pro Ferdinanda Tyrolského cyklus grafických listů *Imagines Gentis Austriacae* vzniklého mezi lety 1558–1573⁶⁵ a podílí se na ilustracích Melantrichovy bible.

Nedílnou součástí dvorského života renesanční šlechty a velmožů byly i dvorské zábavy a velkolepé slavnosti, které arcivévoda Ferdinand často pořádal a sám organizoval. Mezi takovéto slavnosti patřily korunovace a vladařské holdy, křtiny, svatby či státní návštěvy, tyto události provázely výpravné festivaly, které trvaly mnoho dnů i týdnů. [3]

Na výtvarné podobě těchto festivit se podíleli významní umělci, především dvorští umělci dynastie. Ferdinand Tyrolský již v mládí proslul jako organizátor dvorských slavností. Zejména v Praze často pořádal hostiny, hudební produkce či tematické turnaje. Z nejvýznamnějších počínů můžeme jmenovat velkolepý hold panovníkovi Ferdinandu I. v roce 1558, kdy se vracel do Prahy po své císařské korunovaci z Frankfurtu nad Mohanem. Mezi Ferdinandovy významné počiny se počítá i slavnost při příležitosti předání Řádu zlatého rouna Rudolfovi II. a jeho bratrům v roce 1585 na Pražském hradě.⁶⁶ Tyto slavnosti jsou často dochovány zachycené v grafických listech, které nám o průběhu těchto slavností podávají svědectví.

Ferdinand Tyrolský proslul také jako jeden z nejvýraznějších sběratelů všech dob. Počátek své sbírky začal shromažďovat již na Pražském hradě,⁶⁷ ale největší slávy jeho sbírky dosáhly po jeho přesídlení na zámek Ambras u

⁶⁴ KROPÁČEK 1997, 55.

⁶⁵ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 40–41 .

⁶⁶ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 48.

⁶⁷ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 11.

Innsbrucku, ze kterého učinil pokladnici svých sbírek roku 1564.⁶⁸ Správou svých sbírek pověřil dva kustody a to historiografa habsburského rodu Gerharda van Roo a Jakuba Schrencka von Notzing. Druhý jmenovaný redigoval velký ilustrovaný popis zbrojnice, který vycházel z kratšího inventárního záznamu z roku 1593.

V nejzávažnější části ambraské sbírky, tzv. “grosse Kunstkammer”, byly nejvíce ceněny ty předměty, ve kterých se prolínala přírodní a umělecká složka. Zvláštní oblibě se těšily u arcivévody “ruční kameny” (Handsteine), zvláštní goticko-manýristický hybrid, který můžeme charakterizovat jako kámen, ve kterém byl jeho surovinový charakter kontrapunktován scénkami biblickými nebo žánrovými výjevy z hornické práce.⁶⁹ Skladba celé arcivévodovy sbírky byla nesmírně bohatá, vedle rozličných kuriozit ze světa přírody, exotiky, různých přírodních anomálií se zde nacházela rozsáhlá sbírka zbrojí, hudebních nástrojů či sbírka mechanická, která v sobě zahrnovala astronomické, optické, matematické či muzikální přístroje.⁷⁰

Ideovým svorníkem byl mnohočetný portrétní cyklus osobností, ve kterém je patrný hierarchický systém. Nejvyšší místo zde zaujímá habsburský rod. Slavné osobnosti byly rozdělovány dle italských biografických děl do různých tříd.⁷¹ Vedle tohoto cyklu vznikl ještě cyklus *Imagines Gentis Austriacae*, [4] který mezi lety 1558–1571 vytvořil dvorní malíř Ferdinanda Tyrolského, Francesco Terzio.⁷² Ten také vytvořil galerii krásků na zámku Ambras, která se stává od renesance obvyklou součástí portrétních sérií.⁷³

Ideologické pozadí habsburských panovníků se nejlépe zrcadlí v jejich rodové ikonografii, kterou okázale používali ve výzdobě svých stavebních

⁶⁸ PREISS 1974, 293.

⁶⁹ PREISS 1974, 294.

⁷⁰ PREISS 1974, 294.

⁷¹ PREISS 1974, 295.

⁷² KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 306–307.

⁷³ PREISS 1974, 295.

počinů. Habsburský rod si nesmírně zakládal na propagaci svých starobylých kořenů, sepjetí mytologických, duchovních a mocenských představ o tradici vlastního rodu utvářelo přesvědčení Habsburků o svém předurčení k vládě nad křesťanským světem. Počátky svého rodu Habsburkové spojují s hrdinskými skutky Aenea, který po vyplnění Tróje uprchl na Apeninský poloostrov a založil zde římskou říši, jak praví báje.

Skrze přenesení božské moci Jupitera do rukou vladaře Augusta dochází k potvrzení božského původu vlády římských císařů. Po zániku západořímské říše přebírají legitimitu jejich panování franští vládcí, kteří se hlásili ke křesťanské víře a považovali Krista za nového Aenea. Hloubku římské tradice vlády ztělesňoval Herkules, který vládcí při korunovaci jejich císařské orlice propůjčoval svoji sílu a odvalu. Tato přesvědčení se pak zrcadlila v mocenském jednání rodu, v kulturní komunikaci a hlavně v umění.⁷⁴

Vedle rodové ikonografie byl pěstován i kult předků, který odkazoval na legitimitu habsburské vlády skrze historii. Nejznámějšími příklady těchto habsburských počinů⁷⁵ jsou cyklus *Imagines Gentis Austriacae* dokončený v roce 1573,⁷⁶ výzdoba Španělského sálu na zámku Ambras, na které spolupracoval Ferdinand Tyrolský se svým dvorním historikem Gerhardem van

⁷⁴ BŮŽEK / SMÍŠEK 2017, 9.

⁷⁵ Podobné genealogické řady se objevovaly již v době středověku. Jedním příkladem za všechny může být slavný Lucemburský rodokmen na hradě Karlštejně, který nechal vyhotovit Karel IV. přibližně v letech 1355–1357. Jejich kopie se po zničení v 16. století dochovaly v *Codexu Heidelbergensis*. Z rozsáhlé literatury problematice Lucemburského rodokmene výběrově: KUTAL 1975; HOMOLKA 1997; WOCEL 1859; CHADRABA 1984; DVOŘÁKOVÁ 1965; STAJSKAL 1978.

⁷⁶ Cyklus sestává ze sedmdesáti čtyř mědirytových celopostavových portrétů knížat z rodu Habsburků. Vedle knížat samotných nalezneme v cyklu i jejich manželky, příbuzné, domnělé i bájně předky. Tento cyklus záhy sloužil jako předloha malířům i sochařům. Ve zpodobnění jednotlivých příslušníků rodu bylo dbáno na historiografii a portrétní věrnost. In: MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 40–41.

Roo.⁷⁷ Na závěr jmenujme již zaniklý cyklus portrétů vládců zemí českých, který byl vymalován na Pražském hradě.⁷⁸

Nejvýznamnějšími památkami, které nám dokládají promyšlenost rodové ikonografie v prvních desetiletích habsburské vlády, její složitost a komplexitu, je především zámek Ambras u Innsbrucku.⁷⁹ Z českých památek jmenujme letohrádek královny Anny, kde se již objevují ikonografické typy jako dekor inspirovaný Řádem zlatého rouna, vyobrazení ctností nutných k dobré vládě, či kavalírské scény ze života královské rodiny.⁸⁰ [5] Ještě zajímavější odkaz však nese letohrádek Hvězda, vystavěný z iniciativy Ferdinanda Tyrolského mezi lety 1555–1558 v pražské Liboci.⁸¹

Právě letohrádek Hvězdy může pro pochopení výzdoby paláce Granovských poskytnout nové podněty. Autoři knihy *Hvězda, arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek* v dobovém kontextu,⁸² se domnívají, že ikonografické motivy obou budov lze vzájemně spojit. Odkazují se především na motiv Kimóna ve vězení syceného z prsu své dcery Peró a na postavu Kleopatry. Oba tyto motivy můžeme nalézt jak na paláci Granovských, tak i v letohrádku. [5] Autoři předpokládají, že Francesco Terzio mohl pomoci nejen Ferdinandovi Tyrolskému s náměty ikonografické výzdoby štuků ve Hvězdě

⁷⁷ Ve Španělském sále nalezneme vyobrazení tyrolských zemských vládců v životní velikosti. Spojením portrétů tyrolských pánů s vyobrazeními z historie Remula a Réma společně s cyklem obrazů s námětem Herkulových prací zařadil vévoda tyrolské pány nejen do historické posloupnosti, ale také do mýtických světových dějin. In: MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 40–41.

⁷⁸ PREISS 1957, 65–67.

⁷⁹ Odkazem zámku Ambras se zabývala nejvíce rakouská historička umění Elisabeth SCHEICHER, která podchytila nejdůležitější poznatky o Ambrasu ve svých člancích *Der Spanische Saal von Schloss Ambras* a článku *Ein "böhmisches" Schloss in Tirol. Zu den Fassadenmalereien des Ambraser Hochschlosses*, In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 1992, 4–18. In: BŮŽEK 2006, pozn. 746, 750.

⁸⁰ KRČÁLOVÁ 1989, 8–9.

⁸¹ K vyložení kompletní problematiky ikonografie letohrádku Hvězdy není v této práci dostatečný prostor, proto uvádím odkazy na nejzávažnější publikace vyjadřující se k tomuto tématu: MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014; STEJSKAL 1994; STEJSKAL 2015; KOBŘLOVÁ 2014.

⁸² MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014.

nebo považují Francesca Terzia za navrhovatele výmalby kaple sv. Zikmunda, Terzio mohl snad také poskytnout “na míru” zhotovený ikonografický program i Jakubovi ml. Granovskému pro jeho palác.⁸³

Autoři rozhodně vztahují výzdobu paláce Granovských k habsburskému rodu. Odkazují se na diskutovanou postavu rytíře ztotožňovanou s Ferdinandem I., dále na motiv Paridova soudu a předpokládané Trojské války. Za hlavní pojítko pak považují motivy Kimóna a Peró a Kleopatry, které nacházíme i v letohrádku. Tyto dva motivy pak staví do antitetické analogie, kdy jeden motiv značí záchranu života a druhý dobrovolnou smrt.⁸⁴

Osobně si nemyslím, že by bylo možné tyto dva motivy vytrhovat z kontextu motivu třetího, a to z námětu Judity s hlavou Holoferna. Vzhledem k této teorii by pak jednotlivé motivy značily zleva: usmrcení pro blaho veřejnosti (Judita), zachování života (Kimón a Peró), dobrovolná smrt místo otroctví (Kleopatra). Vedle této teorie bych ráda nabídla teorii rozvíjející. K té se vyjádřím v kapitole věnované ikonografii maleb na paláci Granovských.

⁸³ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 178–179.

⁸⁴ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 179.

4.1. Vliv Ambrasu na vzhled českých šlechtických sídel

Na vzhled českých velmožských sídel měla vedle tradičních italských vlivů dopad i renesanční přestavba původně středověkého sídla při rakouském Innsbrucku, zámek Ambras. [6] Císař Ferdinand I. tento zastavený hrad roku 1562 odkupuje a věnuje jej svému synovi, arciknížeti Ferdinandu, kterému hodlal svěřit vládu v Tyrolsku. Ten roku 1564 převádí Ambras do formálního držení své milované manželce Filipině Welserové. Toho roku podnítl i rozsáhlé renesanční přestavby původně středověkého hradu na pohodlné sídlo své rodiny.⁸⁵

Stavby probíhaly velmi rychle, kvůli blížícímu se termínu odchodu z Prahy do Tyrolska. Mezi lety 1564 až 1566 vybudovali Paul Uschall, Alberto Lucchese a Giovanni Lucchese na středověkých základech horní zámek, tzv. „Hochschloss“, který sestával ze tří poschodí obytných prostor kolem vnitřního nádvoří. Stavby řídil Ferdinand Tyrolský ze svého prozatímního místodržitelského sídla v Praze.⁸⁶

Hned po dokončení stavebních prací v roce 1566 se přistoupilo k výzdobě vnitřního nádvoří zámku, která se protáhla až do 70. let 16. století. Malby byly vyvedeny malířem Heinrichem Teufelem, zbytek umělců podílejících se na výzdobě zůstává dodnes neznámý. V pěti podélných páslech se odehrává složitá ikonografická hra, která odkazuje především na ideologii Ferdinanda Tyrolského. [7] Hochschloss a tzv. reprezentativní Španělský sál, který dal arcikníže vybudovat od roku 1570 důležitým zdrojem výzdoby i pro

⁸⁵ BŮŽEK 2006, 202–203.

⁸⁶ BŮŽEK 2006, 203.

českou šlechtu, která se na Ambrasu účastnila dvorských zábav a zajisté se zde s panovnickou sebezprezentací mohla bezprostředně setkat.⁸⁷

Vedle tradičních turnajových zábav, divadelních průvodů a jiných ikonograficky zajímavých kratochvílí, se pěstoval i kult vína a pijáctví. Pod pojmem Bakchovo společenství chápeme organizované pijácké zábavy v nitru jedné ze zahradních umělých jeskyní při zámku. Účastníky po vstupu čekal zvláštní obřad spojený s bohem vína, Bakchem. Pozvaný host byl připoután do křesla, kde musel před zraky zúčastněných vypít naráz jedním nepřerušovaným douškem obsah připraveného rituálního poháru. Pakliže se mu to podařilo, byl přijat do Bakchova společenství a oprávněn zapsat se do tzv. „Trinkbücher“.⁸⁸ Pokud se to pijákovi nepodařilo, nebyl přijat do Bakchova společenství, či se mohl pokusit po chvíli vypít stejný pohár znovu.⁸⁹

Trinkbücher představují důležitý pramen pro poznání účasti šlechticů na ambraských zábavách. Dokládají nám účast české šlechty na tyrolském dvoře Ferdinanda II., která je důležitá nejen z politického hlediska, ale i z hlediska šíření uměleckých vlivů. Není nemožné, že skutečné počty a četnost návštěv šlechticů na Ambrasu převyšuje záznamy v Trinkbücher zvláště protože se do nich podepisovali pouze úspěšní pijáci.

Mezi nimi je dokonce jeden ze členů rodu Granovských a to Seifried Granovský z Granova, který se do Trinkbücher podepsal v roce 1572.⁹⁰ Jestli jde v případě Seifrieda o přezdívkou některého ze členů rodiny Granovských,⁹¹ není nevyločitelné, každopádně v historických pramenech není jinde člen

⁸⁷ WAISSER 2009, 17.

⁸⁸ Takováto konzumace vína měla v oné době symbolický význam. Jednalo se o tradiční rituál pití na přivítanou, tzv. „vilkum“ a zároveň zkonsumování vína opravňovalo účastníka zapsat se do pamětní knihy. In: BŮŽEK 2006, 226.

⁸⁹ BŮŽEK 2006, 225–227.

⁹⁰ BŮŽEK 2006, 228.

⁹¹ Jméno Seifried má německý původ a odvozuje se z kořenů „sigu“ znamenající vítězství a „frid“ znamenající mír. Mohlo se pravděpodobně jednat o urozenou přezdívkou. Vyhledáno 6. 4. 2018 <https://www.behindthename.com/name/siegfried>.

rodiny tohoto jména doložen. Avšak účast člena rodu Granovských na Ambrasu v roce 1572 by mohla podpořit významné osvětlení původu a inspirace chiaroscurové výzdoby pražského paláce Granovských z Granova.

Pavel Waisser ve svém článku⁹² zařazuje palác Granovských do české skupiny přímo ovlivněné zámek Ambras. Vedle pražského paláce zmiňuje další objekty, které jsou svým kompozičním rozvržením blízké právě Ambrasu. Jedná se o jihočeské zámky Český Krumlov [8] a Bechyni, pražský palác Granovských z Granova, východočeský zámek v Novém Městě nad Metují a polychromní malbu nádvorní fasády v Častolovicích. [9] Vedle malovaných fasád do této skupiny řadí i památky vyzdobené sgrafitem jako jsou nádvorní fasády zámků ve Frýdlantu, v Litomyšli, v Červené Řečici, v Benátkách nad Jizerou a v Brandýse nad Labem.⁹³

Vliv výzdoby zámku Ambras na země Koruny České je zjevný a projevuje se ve více či méně rustikalizované podobě. Základní schéma dělení plochy fasády na souvislé pásy s figurálními výjevy doplněnými jednotlivými obrazovými kompozicemi mezi okny⁹⁴ se uplatňuje ve svém principu na všech výše zmíněných objektech.

Palác Granovských však zaujme svou nápadnou podobností zvláště na ploše své pravé fasády obytné části domu. [10] Zde je přesně sledováno rozvržení na pásy a meziokenní výjevy, které jsou však pouhou miniaturou ambraského celku. Navíc sledují vlastní ikonografii, nenásledují ikonografické prvky Ambrasu, proto je nutné uvažovat o výzdobě pláce jako o solitéru.

Takto obdobně zapůsobila výzdoba Ambrasu i na Viléma z Rožmberka, který si nechal dle grafických listů Virgila Solise, Josta Ammana, Adriaena a

⁹² WAISSER 2009: Pavel WAISSER: Sgrafito, úhel pohledu. figurální výzdoba fasád 16. století v evropském kontextu determinujícím česká a moravská sgrafita. In: Sgrafito 16. – 20. století. Výzkum a restaurování. Pardubice 2009.

⁹³ WAISSER 2009, 16–17.

⁹⁴ WAISSER 2009, 16–17.

Jeana Collaertových a jiných mistrů, vyzdobit své prestižní renesanční sídlo v Českém Krumlově. Vedle atologických námětů jsou pro nás důležitá zvláště alegorická zobrazení pozemského světa a kosmu, ctnosti i boje s neřestí a příběhy z nejstarších římských dějin, zdůrazňující odhodlání ke krajní oběti pro veřejné blaho, které nepochybně měly oslavit ctnosti českého místokrále.⁹⁵ Obdobná tematika se nachází snad i v konceptu výzdoby paláce Granovských.

5. Motivace k měšťanské umělecké reprezentaci v 16. století

V období renesance, v době, kdy v téměř celé Evropě kvetl humanismus, zavládla potřeba kulturní prezentace své osoby nejen v rámci královských rodin, jejich dvorů, šlechticů vyskytujících se v jejich bezprostředním okolí, ale také nejširších vrstev, které si takovou prezentaci mohly dovolit, a to vrstvy měšťanské. Takovýto jev nastal i v případě rodiny Granovských z Granova. Ačkoliv tento rod dosáhl vyššího postavení a v roce 1553 dokonce obdržel i jmenování do rytířského stavu, jedná se o původně nepříliš významný obchodnický měšťanský rod.⁹⁶ Rod Granovských z Granova tak může reprezentovat příklad rodu, který se skrze své zásluhy u dvora vypracoval do vyššího stavu, kterého užíval až do doby svého zániku v první polovině 17. století.

Rod v takovémto postavení zcela jistě považoval dle dobových zvyklostí za důležité prezentovat svojí nově nabitou moc skrze své skutky, a obzvláště skrze umělecké zakázky, které z popudu členů rodu vznikly. Z pramenů a literatury se dovídáme, že nejpylnějšími zadavateli uměleckých

⁹⁵ MÜLLER 1997, 34–35.

⁹⁶ Detailně o rodu Granovských z Granova pojednává kapitola 3.

zakázek byli Jakub starší a Jakub mladší Granovský z Granova. Otec, Jakub starší, nechal odlít již zmíněný zvon a dal razit minci se svým poprsím.⁹⁷ Vedle něj jeho syn, Jakub mladší, nechal nákladně renesančně přestavit celnici v Ungeltu, která nejen že reprezentuje první arkádovou loggii na měšťanském paláci v Praze⁹⁸, ale také dokládá snahu o vizuální pojednání fasád paláce v podobě unikátního dochovaného chiaroscuro⁹⁹ v exteriéru na území Čech.

Tyto zadavatelské počiny plně reflektují dobové smýšlení měšťanstva, které chtělo svému okolí okázale dokázat své zásluhy a svoji důležitost.¹⁰⁰ V této době a prostředí bylo v rámci zachování prestiže členů městské společnosti nutné investovat do vzdělání a kulturních aktivit, kterými byla i investice do umění.¹⁰¹ Skrze takovéto investice obhajovala měšťanská společnost své nově nabitě společenské posty, snažila se tímto způsobem o společenský vzestup, či se takto vyrovnávala s absencí rodinné tradice či s handicapem menšího majetku.¹⁰² S rozvojem školství a přístupem vzdělání do širších vrstev schopného měšťanstva již gramotnost a všeobecný rozhled nejsou výsadou pouze šlechty a církve. Smýšlení českého měšťanstva procházelo vývojem. Tato sebevědomá individua pak považovala za důležité svůj život obklopit pohodlným a esteticky náročným okolím.¹⁰³

Role výtvarného umění měla pak v životě měšťana značnou váhu. Výtvarné umění se vyskytovalo na veřejnosti, stejně tak i v soukromí měšťanské domácnosti. Takovéto umění plnila celou škálu funkcí od reprezentace města, společenství, individuality, přes projevy kolektivní či jednotlivé zbožnosti, až po spokojování touhy po esteticku. Velmi často se pak

⁹⁷ K reprezentaci členů rodu Granovských viz kapitola 3.

⁹⁸ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 63.

⁹⁹ HOŠEK / MUK 1990, 102.

¹⁰⁰ DVOŘÁKOVÁ / MACHÁLKOVÁ 1954, 34–35.

¹⁰¹ PEŠEK 1993, 61.

¹⁰² PEŠEK 1993, 61.

¹⁰³ DVOŘÁKOVÁ / MACHÁLKOVÁ 1954, 35.

tyto funkce nevyskytují izolovaně, ale v jednom díle nalezneme funkcí hned několik.¹⁰⁴

V druhé polovině 16. století dochází k velkému rozmachu měšťanské investice do umění. Obrazy, užité umění či grafické listy se stávají běžnou součástí vysoce postavených měšťanských rodin. Demonstrovat tento jev můžeme na osobě Sixta Theodosia z Ottersdorfu, kde v inventáři jeho pozůstalosti bylo roku 1599 zaznamenáno 61 závěsných obrazů, 5 maleb na skle, grafika, řezba do kamene a jiné.¹⁰⁵

Nezanedbatelným faktem nejen pro pochopení výzdoby paláce Granovských a jeho ikonografii je to, že velmi rozšířeným typem obrazů v druhé polovině 16. století byly malby s podobiznou význačných osobností minulého i současného života země, říše, dokonce celé Evropy. Jiří Pešek zmiňuje, že v Praze zdobily stěny měšťanských příbytků především portréty císaře i dalších členů habsburské dynastie. Později se rozšiřovaly i podobizny historických osobností.¹⁰⁶

Z těchto faktů můžeme vyvodit, že členové rodu Granovských z Granova se jistě chopili příležitosti reprezentace svého nově nabitého postavení, právě skrze velkou renesanční přestavbu celnice na obytný palác, který dával okázale najevo jejich pokrokovost a příslušnost k dvorskému kruhu skrze progresivní architektonické detaily. Tento smělý počín pak doplnili chiaroscurovou freskovou malbou, která činí tento architektonický počín hodný rodu, který si užíval své nově získané pozice a věhlasu.

Můžeme tedy shrnout, že motivace měšťanské reprezentace vycházela především od patricijů a inteligence, kteří se takto chtěli vymezit vůči nižším městským vrstvám nebo se přiblížit a vyrovnat aristokracii.¹⁰⁷ Inspirací k této

¹⁰⁴ PEŠEK 1993, 109–110.

¹⁰⁵ PEŠEK 1993, 111.

¹⁰⁶ Např.: Karel IV. a další čeští panovníci, případně i římscí císaři.

¹⁰⁷ PEŠEK 1993, 116.

činnosti jim byly vlivy západoevropských a italských příkladů, které získávali prostřednictvím obchodu i uměleckého centra císařského dvora, popřípadě i podle příkladu galerií v pražských šlechtických domech a palácích.¹⁰⁸

6. Palác Granovských z Granova

6.1. Palác jako architektonický prvek

V českých renesančních městech vyrůstaly z iniciativy měšťanů novostavby uplatňující italské principy, které s sebou do Čech přinášeli italští kameníci putující za prací ze severoitalských oblastí.¹⁰⁹ V měšťanském prostředí se jedná buďto o štítové domy, které snadno splývaly s dlouhými řadami gotických štítových domů¹¹⁰ či v případech movitější šlechty byly budovány paláce a palazzeta po italských vzorech.

České renesanční štítové domy však dosahují svých italských vzorů jen v případech nejhonosnějších radnic, sám dům nikdy nevybočil z gotické tradice, nepřizpůsobil se symetrické půdorysné osnově, myšlenka uzavřeného arkádového dvora, ani jejich výškově různé patrové členění neodkazovalo na horizontálnost italských vzorů a udržoval si své tradiční členění na horní a dolní mázhaus.¹¹¹ Na druhou stranu česká renesanční měšťanská architektura přinesla nový nápad do výzdoby profánní architektury a to psaníčkové sgrafito, které mělo svým vzhledem imitovat těžké bosáže, které zdobily prestižní italské paláce a domy již od dob Albertiho.¹¹²

¹⁰⁸ PEŠEK 1993, 114.

¹⁰⁹ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 63.

¹¹⁰ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 63.

¹¹¹ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 63.

¹¹² ŠAMÁNKOVÁ 1961, 43.

Tradici českého gotického domu odlišoval pouze přísný “formalismus”, který se snažil o narovnání křivolakých sítí ulic. Avšak základní opticko-skladební prvky renesančního městského interiéru přetrvávají ze středověku.¹¹³ Rytmičké tendence se v období renesance zesilují, fasády se často rytmicky spojují do hmoty horizontálně členěného stavebního bloku celé uliční fronty. Osově zasazené portály pak reprezentují určité symbolické sebevědomí stavebníka.¹¹⁴

6.2. Renesanční přestavba paláce Granovských z Granova

Snahu o přiblížení se italskému paláci představuje jistě dům Granovských z Granova v pražském Ungeltu, který bývá tradičně nazýván palácem. Samotný Ungeltní dům získává Jakub z původního držení jistého Matyáše z Tejna výplatou, ale plné právo mu je propůjčeno společně s právem šenku až roku 1558 z mandátu Ferdinanda II.¹¹⁵

V případě paláce Granovských se jedná o první recepci vyspělého pozdně renesančního slohu v Praze mimo dvorský okruh.¹¹⁶ Jako první městský dům, respektive palác, reflektuje oblibu arkádových dvorů, která kvetla v šedesátých a sedmdesátých letech 16. století v době dokončování arkádových dvorů na velmožských zámcích.¹¹⁷

Bez pochyby se na výstavbě podíleli vlaští umělci, v té době hojně přicházející do Čech za prací. Jiří Kropáček na stavbě Granovského paláce,

¹¹³ Např.: podloubí, štíty, konzolové i nárožní arkýře atd.

¹¹⁴ MUCHKA 2011, 42.

¹¹⁵ Opis listiny se nachází v HERAIN / TEIGE 1908, 396–398. Důležitým svědectvím zde je zmínka o Jakobovi jako „jmenovaném Jakobovi mladším Granovském“.

¹¹⁶ MUCHKA 2001, 82.

¹¹⁷ Příkladem takovéto stavby může být zámek v Bučovicích vybudovaný Janem Šemberou z Boskovic, zámek v Telči vybudovaný Zacharyášem z Hradce či zámek v Jindřichově Hradci vybudovaný Adamem II. z Hradce.

respektive palazetta čte vlivy převzaté z dvorského okruhu.¹¹⁸ Nejednalo by se o překvapivý fakt vzhledem ke kvalitě paláce a napojením rodu do okruhu císaře a jeho syna.

Mezi lety 1558–1560 vznikla dvě křídla paláce, která drží významné postavení mezi pražskou renesanční měšťánskou architekturou, protože se zde prvně nejen objevují obloučkové arkády a dokonce i bosované portály florentského typu.¹¹⁹ Prvenství paláce nespočívá pouze v arkádových prvcích, jak bývá tradičně zdůrazňováno, ale právě také v bosovaných portálech florentského typu.¹²⁰

Arkády na paláci jsou v přízemí stlačené, pilířové, v prvním patře mají toskánské sloupy, ve druhém hustý rytmus půlkruhových sdružených okének, celkem osm travé. Nachází se zde i neortodoxní detail v podobě kompozice arkády na stěně vpravo, kde nad dvěma oblouky prvního patra jsou použity tři menší.¹²¹

Prvek arkád je jeden z typických projevů renesanční architektury nejen v českých zemích. Na našem území se dochovaly desítky příkladů užitých arkád. Tento severoitalský motiv se rozvinul i na staroměstské půdě.¹²² V městském prostředí se mimo palác Granovských dochovaly na Mydlářově domě v Chrudimi, na Edelmannově domě v Olomouci, kde jde o arkády inverzní. Nejkrásnější příklady arkádové architektury se nacházejí na zámku v Telči, v Jindřichově Hradci, v Náchodě nebo na zámeckém nádvoří v Litomyšli.¹²³

¹¹⁸ KROPÁČEK 1998, 54–55.

¹¹⁹ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 67.

¹²⁰ Ve své knize Šamánková zaměňuje Jakuba Granovského za jeho bratra Kašpara při událostech z roku 1547. In: ŠAMÁNKOVÁ 1961, 67.

¹²¹ MUCHKA 2011, 82.

¹²² LÍBAL / MUK 1996, 248.

¹²³ MUCHKA 2011, 18–19.

Na arkádách otevírajících se na severním křídle paláce byla provedena výjimečně zachovaná chiaroscurová malba, dochovaná do dnešních dnů. Dle architektonických zásad Sebastiana Serlia měl mít výzdobu průčelí pod kontrolou sám architekt výzdoby.¹²⁴ Zdali tomu tak bylo i v případě paláce Granovských, to nevíme.

Doba výstavby paláce bývá tradičně spojována s datem 1560, které se nachází na bosovaných portálech severního i jižního křídla paláce.¹²⁵ Malba byla doposud spojována s dobou výstavby, však metodou komparace grafických i stavebních předloh jsem posunula hypotetickou dobu provedení maleb až do doby 1565 – 1572/3. Zdůvodnění nabídnu v kapitole o grafických předlohách a dataci.

Chiaroscuro nebylo natolik rozšířeným typem výzdoby jako sgrafito. Vedle paláce Granovských se nacházelo na fasádě zámku v Novém Městě nad Metují, kde však již v padesátých letech minulého století bylo označeno za havarijně dochované,¹²⁶ dále se chiaroscuro nacházelo na slavném Sprangerově domě,¹²⁷ dnešním domě U Zelenků. Jako poslední příklad můžeme jmenovat budovy tzv. Buchhalterie na dolním nádvoří českokrumlovského zámku. Tmavší barevnost a obliba chiaroscuro je spojována s obdobím českého manýrismu. Chiaroscuro pak nese především figurální motivy.¹²⁸

Výtvarná úroveň chiaroscuro a vůbec celého dvorního průčelí paláce Granovských nasvědčuje na ovlivnění rodiny přízní krále Ferdinanda I., kdy vysoká úroveň kvality výzdoby poukazuje na účast vlašských umělců dvorské huti.¹²⁹

¹²⁴ KALINA / KOŽÁTKO 2011, 152.

¹²⁵ KALINA / KOŽÁTKO 2011, 152–153.

¹²⁶ DVOŘÁKOVÁ / MACHÁLKOVÁ 1954, 62.

¹²⁷ MUCHKA 2011, 30.

¹²⁸ HOŠEK / MUK 1990, 102.

¹²⁹ LÍBAL / MUK 1996, 248–249.

7. Východiska pro vznik chiaroscurové výzdoby na paláci Granovských

7.1. Východiska pro výzdobu fasád v období renesance

Pro výzdobu fasád v renesanci nalézáme základní východiska v prostředí Toskánska v Quattrocentu a Cinquecentu.¹³⁰ Zde se technika sgrafita jakožto výzdobného prvku fasád rozvíjela už ve 13. a 14. století. Vedle techniky sgrafita se vyvíjela i technika na freskové bázi a to způsob malby chiaroscuro. Tato technika se dostává do velké obliby v průběhu 16. století, kdy střídá techniku sgrafita ve výzdobě římských paláců. Samotná technika se nazývá v pramenech velmi podobně, „a sgraffiti“, a způsob této „černobílé“ malby je odvozován od malířsky pojednaných podezdívek zvaných „zoccoli“ vedle kterých stojí také tzv. „apparati“, monochromní malby doprovázející provizorní vítězné oblouky nebo falešné fasády.¹³¹

V tomto období byl renesančními autory vyzdvihován především Polidoro da Caravaggio a Maturino da Firenze, vedle nich bývá zmíněn i Baldassare Peruzzi. První dva zmínění byli ve své době uznávanými umělci, kteří v první třetině 16. století vymalovali přes čtyřicet palácových průčelí a měli velký vliv na rozšíření tohoto výzdobného fenoménu. Polidoro da Caravaggio se podílel na výzdobě Palazzo Ricci na Via Giulia, Palazzo Massimo alle Colonne na Corso Vittorio Emanuele II., Palazzo Milesi na Via della Maschera d'Oro.¹³² [11]

¹³⁰ Základy pro zkoumání položil již Jacob Burckhardt ve svých pracech *Die Kultur der Renaissance in Italien*, *Geschichte der Renaissance in Italien* a topografický svazek *Cicerone*.

¹³¹ WAISSER 2014, 16–17.

¹³² WAISSER 2014, 16.

V Česku je technika *chiaroscuro* velmi sporadicky doložená a ještě méně dochovaná do dnešních dnů.

Mohla se však do českých zemí šířit skrze severoitalská města, která sloužila jako zprostředkovatelé v šíření italských vlivů dále do Evropy. Česká šlechta vedle toho i navštívila italská města při slavné cestě v ústraty novému králi, Maxmiliánovi II. v letech 1551–1552. Vedle této cesty se uskutečnila pod vedením arcivévody Ferdinanda Tyrolského cesta do Mantovy v roce 1549 při příležitosti sňatku Francesca III. Gonzagy a Kateřiny Rakouské, dcery Ferdinanda I.¹³³

Cesty do zahraničí se staly důležitým nástrojem habsburské politiky po potlačení odbojných českých stavů po roce 1547. Habsburkové vytvářeli mocenské svazky s významnými italskými rody nejen prostřednictvím sňatků v rámci vlastní rodiny, ale i skrze představitele české šlechty.¹³⁴ Nepochybně zde mohlo dojít ke kulturnímu obohacení, navázání kontaktů s italskými umělci a k čisté inspiraci neobyčejnou hojností uměleckých děl v italských renesančních městech, kdy se česká šlechta snažila vyrovnat s vysokou úrovní vyspělých italských měst.

Mezi šlechtice, na které měly zahraniční cesty nemalý vliv, můžeme zařadit Viléma z Rožmberka,¹³⁵ Zachariáše z Hradce,¹³⁶ Vratislava z Pernštejna, Jaroslava Smiřického ze Smiřic a jiné. Tito velmoži využili po roce 1560 této nově nabitě renesanční inspirace pro vlastní reprezentaci, která se nejvíce projevuje v jejich patronační činnosti a nákladných přestavbách

¹³³ PÁNEK 2012, 192.

¹³⁴ PÁNEK, 2012, 198.

¹³⁵ MÜLLER 1997, 34–35.

¹³⁶ Pavel WAISSER: Telč, In: Pavel WAISSER: Renesanční figurální sgrafito na průčelí moravských městských domů, 98–103. Dále ke sgrafitové výzdobě na zámku Zachariáše z Hradce: Jarmila KRČÁLOVÁ: Sgrafitová výzdoba zámku v Telči. Praha 1954.

jejich sídel.¹³⁷ ¹³⁸ Rodina Granovských na výpravě do Itálie za Maxmiliánem II. v roce 1551–1552 není však doložena.¹³⁹

7.2. Sporné autorství granovských maleb

Otázka přímého původce chiaroscurových maleb na fasádě paláce Granovských je po dlouhá léta otázkou domněnek odborníků. Tradičně se autorství spojuje s osobností dvorního malíře Ferdinanda Tyrolského, s Francescem Terziem. Takto osobnost Terzia jako tvůrce chiaroscurových maleb označuje Jan Herain¹⁴⁰ od kterého tuto tezi přebírají další autoři.

Pavel Waisser se o autorovi fresek vyjadřuje méně konkrétně a označuje jej pouze za malíře italského původu, podobně jako autora fragmentu neúplného sledu českých panovníků na vnější zdi Vladislavského traktu na Pražském hradě. Přisuzuje ovšem malbám i přes jejich špatné dochování vynikající kvalitu.¹⁴¹

Sporný původ autora fresek zmiňuje i Karel Chytil, který považuje vyslovení řešení za nesnadné. Autorem podle něj mohl být nejen vlašský umělec, ale také i umělec český. Ačkoliv zdůrazňuje, že chiaroscurový způsob výzdoby fasád se do našich zemí šířil spolu se stavebníky, štukatéry, dekoratéry a jinými řemeslníky a umělci z krajín severoitalských, tak poznamenává, že se však i čeští umělci v nemalé míře podíleli na obdobných výzdobách vedle umělců italských.¹⁴² Za příklad uvádí dům Rosenberský na Hradčanském náměstí, kde roku 1550 mistři z pražského cechu malovali po boku Itala Floriana.

¹³⁷ PÁNEK 2012, 198.

¹³⁸ Detailně k šlechtické výpravě českých velmožů do Itálie v roce 1551–1552 Jaroslav PÁNEK: *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice 2003.

¹³⁹ PÁNEK 2003, 99–114.

¹⁴⁰ HERAIN 1902; HERAIN / TEIGE 1908.

¹⁴¹ PREISS 1986, 47.

¹⁴² CHYTIL 1906, 197.

Od druhé poloviny 16. století navíc spolupracovalo několik umělců na výzdobě společně. V rámci světských budov se také uplatňují více výjevy historické, mytologické a alegorické. V rámci ornamentální výzdoby se také přistupuje k užívání děl soudobých ilustrátorů.¹⁴³ V případě paláce Granovských lze pozorovat shodné ornamenty jako v díle iluminátora Matyáše Omnyse.¹⁴⁴ [12]

Význam a exkluzivitu granovské výzdoby hledají badatelé ve vysoce pravděpodobném napojení na dvorský okruh Ferdinanda Tyrolského, který mohl Jakubovi Granovskému poskytnout své umělce pro vytvoření výzdoby jeho paláce. Obdobně si v oné době počínal i Florián Gryspek z Gryspachu při své přestavbě zámku Kaceřov nebo Mikuláš Zajíc z Hazenburka v Budyni nad Ohří.¹⁴⁵ Jiří Kropáček spatřuje nejen v architektuře palazetta Jakuba mladšího Granovského z Granova v Ungeltu odvozené prvky z architektury dvorského okruhu ale také zmiňuje možnou inspiraci dílem Francesca Terzia v rámci chiaroscurové a sgrafitové výzdoby paláce.¹⁴⁶

¹⁴³ CHYTIL 1906, 198.

¹⁴⁴ CHYTIL 1906, 197.

¹⁴⁵ KROPÁČEK 1997, 54.

¹⁴⁶ KROPÁČEK 1997, 55.

7.3. Francesco Terzio

Francesco Terzio (narozen 1523, zemřel roku 1591 v Římě), dvorní malíř syna Ferdinanda I., Ferdinanda Tyrolského, pocházel z italského Bergama a do českého kulturního kontextu se začlenil různorodými počiny.¹⁴⁷ Jeho styl bývá odvozen od umění Benátek, ve kterém se jako zdroj Terziovy inspirace zrcadlí dílo Giulia Romana. Od benátských mistrů pochytil Terzio kvalitní užívání barev, především ve své významné portrétní tvorbě, ve které navázal na místní tradici Jacoba Seiseneggera (1505–1567), dvorního malíře Ferdinanda I.¹⁴⁸ Ve svém známém portrétu Ferdinanda Tyrolského ve slavnostní zbroji z 60. let 16. století spojil tradici portrétu nazývaného *Kniestück* s barevností, která ve značné míře připomíná barevnost benátských umělců.

Francesco Terzio se ze svého rodného Bergama rozhodl odejít ve věku dvaceti osmi let. Nejprve se přemístil do Milána a obrátil se na Pietra Aretina usazeného v Benátkách, na kterého se jako na uznávaného kritika umění obrací se snahou o protekci své osoby. Prostřednictvím znalce umění doufá v Tizianův posudek, kterého se mu skutečně v roce 1551 dostává. Aretino zde oznamuje, že Tizian, muž bystrý jako poctivý, obraz¹⁴⁹ ocenil. Pietro Aretino byl ve své době znám jako spojovací článek mezi umělci a patrony, byl napojen na nejvyšší společenské vrstvy a udržoval kontakty s takovými osobnostmi jako s Giuliem Romanem či Jacopem Stradou. Toho přijal roku 1556 Ferdinand I. za svého architekta.¹⁵⁰ Volba Milána jakožto výchozího města pro vzestup Terziovy kariéry jistě není náhodou. Miláno se stalo

¹⁴⁷ PREISS 1986, 47.

¹⁴⁸ KROPÁČEK 1998, 278.

¹⁴⁹ Francesco Terzio ke svému dopisu Pietru Aretinovi připojil dar, a to dívčí portrét, který se dodnes nepodařilo objevit. Tento portrét posloužil i jako demonstrace jeho uměleckého nadání.

¹⁵⁰ KROPÁČEK 1996, 92–93.

ohniskem leonardovské tradice, do které se mísily podněty ze střední Itálie a Benátek. [13]

Mezi nejvýznamnější počiny tohoto dvorního italského umělce patří vedle jeho proslulé Zpívající fontány, kterou se uvedl do služeb Ferdinanda Tyrolského, a na které spolupracoval s dalšími pražskými umělci, jako byli řezbář Hanuš Peissner, litci Tomášem Jarošem a Vavřincem Kříčkou a Italem Antoniem Broccem, také jeho práce v oblasti knihtisku. Jeho jméno je ztotožňováno s monogramistou FT, který vyvedl předlohy pro Českou bibli Jiřího Melantricha z roku 1570.¹⁵¹ [14]

Oblibě se v druhé polovině 16. století těší rozvoj nudit, výzdobu biblí nevyjímaje. Takovéto výjevy se jistě hojněji uplatňují i na fasádách profánních budov, jak nám může svědčit palác Granovských se svými náměty přesně odpovídajícími dobovému vkusu. Zmíňme alespoň Lota a jeho dcery, Adama a Evu, Zuzaninu lázeň, koupel Betšaby, Josefa a Putifarku nebo Kleopatru. Všechny tyto náměty se vyskytují nejen v nové aktualizované italské podobě v Melantrichově Bibli z roku 1570, ale také na již zmiňovaném domě Granovských. Vlivy na tuto proměnu vkusu mohl mít hojný příchod vlašských umělců do českých zemí, kdy vliv výjevů biblických ve vatikánských loggiích od Giulia Romana, práce Rafaela Santiho a jiných vlivných renesančních mistrů zatlačil tradiční předlohy německých rytců.¹⁵²

Francesco Terzio se při habsburském dvoře věnoval řadu let vedle portrétní malby členů panovnické rodiny i genealogickému cyklu *Imagines Gentis Austriacae* (1558–1573), ve kterém reprezentativně zpodobnil členy habsburského rodu v dobových zbrojích či oděvech zasazené do architektonického rámce společně s alegoriemi ctností a habsburskou

¹⁵¹ PREISS 1986, 48–50.

¹⁵² CHYTL 1906, 198.

ikonografií oslavující jejich majestát.¹⁵³ V tomto cyklu je autenticky zachycen i Ferdinand I. Habsburský, o kterém se nejen Herain, ale i Kropáček domnívají, že se nachází vymalován na fasádě paláce Granovských. Za povšimnutí však stojí, že v *Imagines Gentis Austriacae* byl Ferdinand I. zachycen v hermelínovém rouchu a nikoliv ve zbroji, jak je vyobrazen na fasádě paláce. Kropáček zdůvodňuje vyobrazení císaře jiným příkladem užití portrétů z *Imagines Gentis Austriacae* a to v případě výzdoby zámku v Budyni nad Ohří, kdy nechal Mikuláš Zajíc z Hazenburka zpodobnit v jistém ohlasu těchto grafik své dvě zesnulé manželky (Salomenu z Janovic a Annu z Lobkovic).¹⁵⁴

V Terziově díle se práce s figurou objevuje již v manýristické poloze, kdy se jeho postavy prohýbají, natáčejí a užívají silých gest, jak tento způsob zobrazení nazývá Aby Warburg termínem *Pathosformeln*. Jeho figurální tvorba se nejvíce projevila ve dvou grafických cyklech, o kterých se pojednává výše. Jeho manýristický přístup se projevuje v cyklu *Imagines Gentis Austriacae* nejvíce v alegorických postavách doplňujících edikuly panovníků, které svými pózami odpovídají manýristické *figuře serpentinatě*. Inspiraci florentskými mistry můžeme spatřovat také v dekorativních kompozicích masek, které jsou seskládány z přírodnin, či masek, kterým skrze oční štěrbinu prorůstají květy. Takováto manýristická schémata můžeme pozorovat v díle *Benvenuta Celliniho* či *Rossa Fiorentina*.

Druhým cyklem byly Terziovy připisované ilustrace *Melantrichovy Bible*, které přinesly estetiku místodržitelského dvora do domovů renesančních šlechticů i měšťanů. V těchto ilustracích se projevují částečně projevuje *Pathosformeln*, částečně neinovativní způsoby zobrazení biblických postav. Za jednu z umělecky nejzajímavějších ilustrací se považuje *Smrt Samsona*, kde

¹⁵³ KROPÁČEK 1997, 55.

¹⁵⁴ KROPÁČEK 1997, 55.

nejen že mužská postava připomíná sochu Laokoona, ale také pojetí architektury připomene kompozici Pádu Gigantů od Giulia Romana v Pallazo del Te.¹⁵⁵

Z těchto závěrů můžeme vyvodit, že Francesco Terzio byl spíše umělcem, který byl schopen syntézy vlivů více nežli vlastních inovací. Jeho dílo v sobě nese odkaz benátské a středoitalské malby, které se projevují v jeho stylu či užívané ikonografii. Jeho výtvarný odkaz dokazuje, že byl obeznámen s italskými dobovými uměleckými trendy a byl schopen je aplikovat s ohledem na přání zadavatele. Jeho dílo bylo spíše kompilací než skutečnou syntézou.¹⁵⁶ Jedná se však o významného umělce, který se svými díly zapsal do vývoje českého renesančního umění.

¹⁵⁵ KROPÁČEK 1998, 279–280.

¹⁵⁶ KROPÁČEK 1998, 280.

8. Restaurování paláce Granovských

Z původní výmalby se do dnešních dnů dochovalo pouhé torzo. Figurální náměty, ačkoliv dodnes dobře viditelné byly mnohokrát restaurovány, od 19. století nejméně pětkrát.¹⁵⁷ Restaurování se na malbách podepsalo především rozšířením obrysové linie maleb, která se stává lépe viditelnou z pohledu. [15] Opakovanými restaurátorskými zásahy byl setřen původní rukopis umělce, ale malby si zachovaly původní kompozici a jsou viditelné až do dnešních dnů.

18. století přineslo pro palác významný destruktivní zásah, kdy byla při úpravách paláce rozšiřována sdružená okénka. Tím se nenávratně poškodily malby v sousedství oken, které byly i později ponechány s odhalenou novou omítkou. Ještě v druhé polovině 19. století bylo probourání oken znát, jak se zmiňuje Lehner v roce 1886 a upozorňuje i na poznamenání malby silnými nánosy prachových depozitů.¹⁵⁸ Probourání oken zasáhlo hlavně náměty Samsona a Delily a Zuzaninu lázeň. [16]

Rok 1886 byl pro historii paláce významný, protože toho roku palác opravovali neorenesanční architekti Jan Koula a Josef Fanta, ještě před vznikem Komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy v roce 1893.¹⁵⁹ K hodnocení této opravy paláce musíme přistupovat opatrně, neboť byla provedena v období rozkvětu neorenesance, mohlo by se pak jednat o ideální rekonstrukci. [17] [18]

Dle nejnovějších restaurátorských nálezů¹⁶⁰ byly na ploše paláce zajištěny právě domalované plochy na nové omítce z 19. století, což by

¹⁵⁷ ŠAFUS 2012, 3–15.

¹⁵⁸ LEHNER 1886, 93–94.

¹⁵⁹ HERAIN / TEIGE 1908, 392–396;

¹⁶⁰ ŠAFUS 2012.

odpovídalo právě restaurování v roce 1886. Jde o plochu rozviliny umístěné vedle postavy Spravedlnosti, dále o dva sloupy, které rámují výjev Paridova soudu a bustu lva, která doplňuje pás pod římsou. [19] Nebyly tedy zasaženy hlavní náměty, které by znemožnily čtení celkové koncepce výzdoby. Avšak již nikdy nebude odhaleno, co se na těchto zničených plochách nacházelo dříve. Nicméně se Jan Koula s Josefem Fantou neuchýlili k celkové revitalizaci a domalování maleb i na zachovanou renesanční omítku, jak nám dokládá ponechání fragmentárního pásu v oblasti loggie. [20] Zdá se tedy, že přistoupili k doplnění opadané omítky a snahou o její pojednání, aby plocha nepůsobila „prázdně“.

K restaurování paláce se opět přistupuje v prvních letech 20. století z popudu historika Jana Heraina. Ten již v roce 1908 iniciuje opravy havarijních maleb na paláci Granovských. Byl snad podnícen k této činnosti prací na své knize Staroměstský rynek v Praze, na které v roce 1908 spolupracoval s Josefem Teigem. Herain v té době vyžadoval i zhotovení kopií chiaroscurových maleb, avšak snad z nedostatečného financování k jejich zhotovení nebylo přistoupeno a další zprávy či pokračování tohoto podnětu nikde nenacházíme.¹⁶¹

Snad z nedostatku financí je přistoupeno k restaurování maleb až v roce 1916. Práce prováděli V. Kejmar a V. Kaliba. Práce provázely nesčetné komplikace a původně jednoduchý zásah se protáhl na deset let. O komplikacích provázejících restaurování nás může informovat dobové svědectví ve Věstníku HMP.¹⁶² Restaurování nejspíše neprobíhalo dobře, protože opět v roce 1938 byl požadován opětovný restaurátorský zásah. Posledním důležitým zásahem vedle mnoha opakovaných pokusů o záchranu havarijních maleb bylo velké restaurování fasády profesorem Slánským v roce

¹⁶¹ MUK / VILÍMKOVÁ 1981, 17.

¹⁶² Oprava chiaroscurových maleb v pražském Ungeltu. In: Věstník HMP 29, 1922, 214–215.

1950. Toto restaurování mělo zajistit dobrý stav maleb alespoň na dvacet až třicet let.¹⁶³ Palác byl opět restaurován v devadesátých letech a restaurátoři ve svých zprávách uvádějí při ohledání stavu památky, že se nalézá v havarijním stavu. Nejdůležitějšími úkoly těchto restaurátorů bylo odstranit škodlivé opravy (cementové tmely), malbu vyčistit a zakonzervovat, aby nedocházelo k jejímu pokračujícímu zániku. Posledními podchytitelnými zásahy do maleb samotných byla údajná čárkovaná retuš provedená profesorem Slánským.¹⁶⁴

Posledním významným zásahem byla aktivita Petra Šafuse z roku 2012, který provedl průzkum fasády, zaznamenal průběh dohledatelných restaurování, nafotil současný stav památky a vymezil restaurátorské úkony pro sebe i pro budoucí restaurátory paláce. Jde hlavně o snahu zachytit původní omítku zpět k fasádě, aby nedocházelo k opadávání, dále o odstranění cementových tmelů z první poloviny 20. století, které fasádu rozrušují a nakonec snaha o konzervování maleb v co nejautentičtější stavu.

Ačkoliv se podle Petra Šafuse na malbe nachází až 80% přemaleb a proto jen zlomek malby je skutečně autentickým renesančním dílem, nevadí tento fakt ve studiu ikonografie památky, protože přemalby sledují původní rytou podkresbu, kterou si renesanční umělci přenášeli kompozici na vlhkou omítku před zahájením malby barvami.¹⁶⁵

Se zajištěním stavu dochování chiaroscurových maleb na paláci Granovských můžeme přistoupit k jejich rozboru beze strachu, že bychom studovali veskrze nové dílo, které svému renesančnímu originálu neodpovídá.

¹⁶³ MUK / VILÍMKOVÁ 1981, 18–20.

¹⁶⁴ TOROŇ 1995, HALATA / HAMPL 1996.

¹⁶⁵ ŠAFUS 2012, 3–23.

9. Formální analýza chiaroscurových maleb

Malby na paláci Granovských celoplošně pokrývají téměř celou volnou plochu reprezentativní fasády. Lze je rozdělit do dvou spolu korespondujících skupin. Skupina, kterou pracovně budu označovat Skupina A, se nachází na levé části fasády v oblasti arkádové loggie a pokrývá zhora plochu meziokenních prostor, dlouhý vlys nacházející se pod okny a zakončena je výzdobou cviklů. [21]

Druhá část maleb, kterou budu pracovně nazývat Skupina B, vyplňuje téměř celou plochu fasády obytného křídla paláce. Šest oken paláce malbu rozděluje do čtyřech svislých pásů, které jsou přirozeně děleny patrováním na 4 horizontální pásy, které v sobě sdružují vždy určitou skupinu výjevů. V případech obou fasád se oblast přízemí dochovala výtvarně nepojednaná, můžeme tedy předpokládat snad rustiku či psaníčkové vyzdobení stěny, jak tomu je na fasádě paláce v Týnské ulici. [22]

9.1. Skupina A

Do této skupiny můžeme zařadit Starozákonní výjevy, které vyplňují meziokenní prostory na fasádě. Osm sdružených dvojokének nám vymezuje celkem sedm polí, které obsahují biblickou historii. Zleva se zde nachází výjevy: Prvotní hřích Adama a Evy, Bratrovražda Kaina a Ábela, Lot a jeho dcery, Abrám obětující Izáka, Josef a žena Putifarova, Samson stříhán Delilou a sporný výjev, který badatelé interpretují buďto jako Lázeň Betšabé¹⁶⁶ nebo jako Lázeň Zuzaninu.¹⁶⁷

¹⁶⁶ LÍBAL / VILÍMKOVÁ 1960; MUK /VILÍMKOVÁ 1981; BABICKÁ 2012.

¹⁶⁷ HERAIN 1902; HERAIN/TEIGE 1908; LEHNER 1886.

Detailnímu popisu jednotlivých výjevů se budu věnovat v následujících řádcích. Nejprve však zanalyzuji marginálie, které hlavní výjevy obklopují.

9.1.1. Nadokenní plochy

Celý výjev můžeme začít číst zleva doprava. Prvním výjevem, který nás uvádí do výjevu je obdélníkové pole vyplněné rollwerkovým ornamentem, který obklopuje dekorativní výplň z trsů ovoce. S nejvyšší pravděpodobností se jedná o jablka. Výjev je málo viditelný, nachází se na novodobým okapem a jistě nenese žádný stěžejní význam.

V prvním medailonu nad sdruženými okénky se nachází nahá ženská polopostava mladistvého vzhledu s rozpaženými pažemi. V rukách svírá z každé strany po girlandě, které jsou komponované z ovocného trsu, ve kterém můžeme rozeznat jablka, hrušky a vinnou révu. Tento trs se napojuje na dekorativní stužku, která jej drží ve vzduchu. Z jedné strany se napojuje na roh obdélného výjevu a ze strany druhé je svírána rukou ženské postavy. Žena na sobě nenese žádný atribut, který by nám s jistotou prozradil, zdali se jedná o alegorii, či o pouhý figurální dekorativní motiv. [23]

Pod touto kompozicí se v úzkém prostoru mezi okénky nachází vždy unikátní karyatida. V prvním poli se jedná o dívčí polopostavu s rozpuštěnými vlasy, robustní postavou a rukama volně splývajícíma podél těla. Její dřík je jednoduchý, k patce se zužující, bez jakéhokoliv dekoru. Takováto dívčí či mužská karyatida se pak nalézá pod každým z medailonů. Čtyři z těchto karyatid nenesou zajímavější formální stránku. [24] Objevuje se u nich pouze ženské torzo imitující antickou sochu s uraženými končetinami.

V druhém medailonu zleva se nachází ženská postava, zobrazena pouze v portrétu s poprsím. Svoji hlavu sklání doprava ke své ruce, ve které svírá svazek přírodních plodin, na které něžně pohlíží. Jedná se s nejvyšší pravděpodobností buďto o lískové ořechy, jahody či trs hroznů. Oproti postavě

první je oděna do zdobných šatů a zahalena až po nepříliš hluboký výstřih u krku. V dlouhých vlasech má vpleteny perly a závoj. I tento medailon doplňují girlandy. V tomto případě jde o složitější kompozici, která se skládá z ústředního motivu lví hlavy, která v tlamě svírá střed stužky a vytváří tak její přepůlení. Stužky girland svazují ovocné trsy, které jsou podobné veškerým užitým florálním dekoracím na paláci. Můžeme zde zaznamenat výrazný motiv hrušek, jablek a znovu se objevující vinné révy. Konce stuh se vlní do spirálovitého zakončení dekorace. [25]

Ve třetím medailonu se objevuje polopostava muže ve vojenském oděvu. Svůj přísný pohled směřuje doleva na výjev Kaina a Ábela. Na hlavě má usazenou přilbu se zavnutým detailem. Krk mu objímá nařasená draperie. V levé ruce svírá baton, symbol vojenského důstojníka. Z levé i pravé strany výjev obklopují opět ovocné girlandy, kterým dominují fantaskní ptáci. Svým vzhledem připomenou volavky usazené ve středu na kompozici z ovoce, podobné těm, které jsme spatřovali v předešlých výjevech. V zobáku drží hrozny vinné révy. Dekorativní vlnité zakončení stužek je v tomto výjevu obzvláště detailně provedeno. [26]

Ve čtvrtém medailonu se nalézá jeden z nejzajímavějších motivů mezi margináliemi užitými na paláci. Jde o doprava natočenou opičku, která se usadila v kruhovém otvoru, levou končetinou se opírá o rám medailonu a ve svojí natažené pravé prarce svírá kulový předmět. [27] Můžeme předpokládat, že se jedná buďto o miniaturu zemské sféry nebo o jablko, se kterými byly opičky tradičně již od středověku zobrazovány. Opička svým zrakem komunikuje s výjevem v pátém medailonu. Girlandy v okolí medailonu zde představují manýristický motiv masek, kterým stuha girlandy vystupuje z úst. Takováto maska se nachází v levé i pravé části výjevu. Girlandy jsou opět uskupeny z ovoce jako v předešlých kompozicích. [28]

V pátém medailonu můžeme pozorovat polopostavu postaršího muže natočeného vlevo. Jeho holá hlava nese známky šklebivého úsměvu. Svým šatem s kapucí připomíná buďto mnicha nebo blázna. [29] Avšak u blázna bychom předpokládali typickou šaškovskou čepici s rolničkami, která byla tradičním bláznovským atributem. Muž svými pohledem i gestem ruky, kterou ukazuje směrem doleva, komunikuje se svými sousedními výjevy. [30] Poukazuje buďto na motiv ve středu fasády, na námět Abraháma a Izáka, či snad pomyslně komunikuje s opičkou, která jakoby se na něj také dívala. [31] Girlandy, které se nacházejí v sousedství tohoto medailonu jsou svojí koncepcí téměř totožné s kompozicí třetího výjevu. Rozdílem je pták v pravém poli, kterého umléc zobrazil s hlavou šelmy a korunou z per. Svým vzhledem připomíná ilustraci k *Icones Livianae* od Josta Ammana a Philippa Lonicera z roku 1572. [32]

V šestém medailonu zleva, ve třetím zprava, spatřujeme putto hrajícího na měchové dudy. Jedná se o typické okřídlené putto s dětským obličejem. Dudy sestávají z velkého měchu, který putto drží a dvou píšťal, které vedou vedle dětské hlavičky. V levé části výjevu se nachází dvakrát popuštěná girlanda, která je ve svém středu uvázaná na mašli. Girlanda v pravé části výjevu se nedochovala. Ze zbytků malby můžeme usuzovat, že se jednalo o girlandu stejného typu jako v části levé. [33]

Ze sedmého medailonu hledí mladistvý muž směrem doprava na výjev Lázně Betšabiny či Zuzaniny. Zajímavým faktem je, že mužův pohled skutečně směřuje na nahé tělo dívky v sousedním výjevu. Postava muže je bohužel setřena destrukcí způsobenou proražením oken. Jedinými čitelnými detaily je jeho levá ruka, kterou si nadzvedává svůj velmi zdobný klobouk či přilbu. Bližší určení jeho pokrývky hlavy je pro havarijní stav malby nesnadné. Girlandový dekor byl postižen podobně jako tělo muže stavebními zásahy, proto se zde nachází pouhý fragment malby, ze kterého můžeme vytušit, že se

zde nacházela malba podobná kompozici ve čtvrtém výjevu a to girlanda provázaná s motivem masek. [34]

V posledním, osmém, medailonu se malba téměř nedochovala. Z posledních fragmentů malby nafocené zblízka restaurátorem Petrem Šafusem, můžeme vytušit ženu hledící doleva s pootevřenými ústy a rozuštěnými vlnitými vlasy. Z girlanových dekorací se nezachoval jediný detail. Pouze karyatida mezi okny představuje ženské torzo s natočenou hlavou na jednoduchém zužujícím se dřívku.

9.1.2. Vlys s malířskými fragmenty

Snaha o analýzu malířského vlysu na fasádě A, se může na první pohled jevit jako nepodstatná, kvůli jejímu havarijnímu dochování. Avšak pečlivým studiem dochovaných fragmentů můžeme objevit několikero zajímavých detailů. Celkový charakter dochované malby je velice útržkovitý, malby jakoby jen lehce vystupují a dávají se nám tušit z barvy omítky.

Podíváme-li se na vlys zleva od vchodu do nádvoří, můžeme tušit v samém počátku výzdoby vegetativní motiv, snad rozvilinu utvořenou z širokých listů. Vedle této rozviliny se v náznaku objevuje dětská mírně robustní figura snad v běhu, s roztaženými končetinami. Pokračujeme-li pohledem dále vpravo, spatříme oválnou kartuši, ve které rozeznáváme předmět, který připomíná svázanou otep slámy, či svazek jakési plodiny. Kdo či co tento svazek drží, není dochováno.

Přibližně v oblasti pod výjevem Kaina a Ábela nalezneme velmi zajímavý fragment člověka a stromu. Vztah lidské figury, která rozpaženými končetinami do tvaru písmene X připomíná Ondřejský kříž, ke stromu je pro míru nedochování velmi nesnadné určit. Buďto se člověk do stromu proměňuje, či je ke stromu přivázán. Velmi podobný výjev se nachází i na zámku Ambras. [35] Zdali se jedná o jeden a týž námět nelze však uspokojivě

určit. Vpravo opět následuje obdélná kartuše s rollwerkovým detailem. V této kartuši nelze spolehlivě rozeznat jediný fragment malby. Takto se třikrát střídá úplně zničená plocha malby s rozeznatelnou malbou kartuše.

V oblasti mezi výjevy Samsona a Delily a Zuzaniny či Betšabiny lázně se nachází jeden z nejzajímavějších fragmentů malby ve vlysu. Jedná se o z poloviny dochovaný námět pelikána krmícího svá mláďata krví. Dodnes jsou z tohoto výjevu dobře rozeznatelná rozevřená křídla pelikána a jeho hlava s otevřeným zobákem, kterým směřuje ke svým potomkům, aby je nasýtil svojí krví. Za tímto motivem se opět opakuje kartuše a konec vlysu nese vysokou míru destrukce, kde se nezachoval žádný rozeznatelný fragment malby.

9.1.3. Cvikly

Cvikly arkádové loggie nesou ve svých plochách nepříliš dobře viditelné kompozice tvořené předměty hudební nebo válečnické povahy. Jednotlivé plochy cviklů obsahují vždy uskupení několika předmětů, které se překrývají přes sebe. Plocha kolem takového uskupení je pak vyplněna vlnicí se stužkou, která svým pohybem pokrývá plochu kolem předmětů.

Kompozice ve cviklech můžeme rozdělit na válečnické trofeje sestávající opakovaně ze štítů, na kterých nalézáme obličej, které jsou doplněny píkami, kopími a jinými bodnými zbraněmi. Objevují se i prapory, muškety, střelné zbraně, římské zbroje nebo palcáty.

Vedle těchto válečnických předmětů se na dvou cviklech nacházejí i hudební nástroje. Jde o buben doprovázený praporem a mušketou a kompozici sestávající z vrstev trubek, píšťal, lyry a violy či podobného strunného nástroje. Nepouštím se do detailního popisu jednotlivých cviklů pro setření značné části detailů, kvůli kterým jsou mnohé předměty nečitelné. [36]

9.1.4. Adam a Eva

Výjev Adama a Evy je zasazen do skalnatého exteriéru, jak nám prozrazuje přesněji Bible, do rajske zahrady Edenu. Mužská a ženská postava vytvářejí hlavní uzavřenou oválnou kompozici svými těly, kterými se na sebe natačejí. Jejich oči spolu komunikují. Eva vybízí Adama k pozření jablka Poznání, které mu svojí nataženou rukou podává, a Adam jí pohled s nepřiliš laskavým výrazem opětuje. Muž se nenatahuje po jablku, dle kompozice se zdá, že právě naopak. Mužova pravá ruka nesměruje k jablku, ale skrývá se za ženinou hlavou, kde snad cosi uchopuje, snad konec hadího ocasu. Hada můžeme vytušit z vlnité zdvojené linie v pozadí. Strom, který se tradičně nachází ve scéně prvotního hříchu, je zde potlačen. Vytušit jej můžeme pouze z naznačené kůry, o kterou se Eva opírá. Zdali se strom nacházel jasně vyobrazen v pozadí je pro současný stav dochování nemožné tvrdit. [37]

9.1.5. Kain a Ábel

V případě výjevu Kaina a Ábela je výjev opět vsazen do exteriéru. Děj se odehrává ve skalnaté málo členěné krajině ve dvou plánech. V prvním plánu vidíme oválnou kompozici zápasících muskulaturních mužských figur. Muž stojící, Kain, si přidržuje svého bratra rukou za jeho pravou nohu. Pánevní oblast mu přišlapává svojí nohou, aby jej znehybnil. V pravé napřážené ruce svírá Kain oslí čelist, kterou se chystá usmrtit Ábela. Ábel je povalený na zemi ve velmi netypické kompozici vzhůru nohama. Snad se tímto způsobem malíř snažil o zobrazení perspektivní zkratky, či se snad jednalo o pokročilý dynamický manýristický prvek. Skolený Ábel rozhodil rukama v zoufalém gestu obrany. Na jeho obličejí je patrný výraz úleku a strachu. Jeho mimika byla velmi nadsazena. Oba muži jsou uděni do koženého pláště sepnutého

sponou pod bradou. Ve druhém plánu rozeznáváme klečící postavu muže oděného opět do koženého pláště. Nejspíše se jedná o oběť obou bratrů, která vedla k budoucímu sváru zobrazenému v popředí. V sousedství mužské postavy v pozadí se nachází obětní hranice pro zápalnou oběť, ze které stoupá dým. Nalevo od Kaina rozeznáváme i drobný detail antického sloupku. [37]

9.1.6. Lot a jeho dcery

Jedná se o jeden z hůře viditelných námětů. Z několika skalnatých výstupků v prvním plánu můžeme vytušit, že se výjev odehrává v exteriéru. Rozeznatelné figury jsou pouze postavy žen, které se uzavírají do oválné kompozice usazený jedna naproti druhé. Ženy mají již odhalené hrudě a jsou oděny bohatě, do našasovaných suknic. Nahota jejich prsů naznačuje motiv výjevu, přípravu na sexuální akt. Přední žena se k nám obrací zády a vytváří tak zajímavý kompoziční detail. Obě ženy pohlíží doprava, kde se můžeme domyslet postavu jejich otce, Lota. Jeho postava bohužel není dochována, v historii byla zasažena snad úpravami sdružených okének a nedoplněna. Na námět Lota a jeho dcer poukazuje i nádoba s tekutinou, která se nachází v přední části kompozice. Téměř jistě jde o víno, kterým dcery omámily svého otce před stykem. [38]

9.1.7. Abrahám obětující Izáka

Kompozice Abraháma s Izákem pokrývá téměř celý meziokenní prostor a jeví se až překombinovaná. V prvním plánu klečí mladý muž s něžným obličejem, jistě Abrahámov syn Izák, oděný v nepříliš našasované drapérii, která se mu vzdouvá na stehnech. V pokleku se sepjatýma rukama a zavřenýma očima modlí. Za povšimnutí stojí, že není svázán do kozelce, postrádá veškerá pouta, jeví se spíše jako pokorný mučedník smířený se svým osudem. Druhým zajímavým detailem v pojetí tohoto tématu je fakt, že Izák není položen ani

usazen na obětním oltáři, jak bývá zvykem. Klečí přímo na zemi. Mohutně působící Abrhám stojí ze široka rozkročený přímo za Izákem, ruce drží zdvižené vzhůru. V pravé ruce svírá mírně zahnutou sečnou zbraň, která připomíná spíše šavli nežli obětní nůž. Abrhám vykazuje znaky muže v pokročilém věku. Jeho obličej je pokryt hustými dlouhými vousy a orámován vlnitými vlasy. Oděn je v zavínovací šat přepásaný v pase, na stehnech ukončený do široké suknice. Poslední postavou ve výjevu je anděl s klidnou dívčí tváří, který se na výjev snáší ze zhora, z nebes. Svými roztaženými křídly rámuje kompozici a ukončuje ji. Rukama se chápne Abrhámovy zbraně a zabraňuje tak usmrcení Izáka. Zbytek andělské postavy je naznačen vlající drapérií, která se vznáší za postavou Abrháma. Tradiční beránek, který byl usmrcen jako zástupná oběť, se v tomto zobrazení nenachází. V pozadí můžeme vytušit pozadí lesa, prozrazuje nám jej několik kmenů stromů. [38]

9.1.8. Josef a Putifarka

Výjev Josefa a Putifarovy ženy je jeden z nejlépe dochovaných námětů. Svoji dobrou viditelností dodnes dobře vypovídá o svém obsahu. Ústředními postavami kompozice, která je opět jako u předchozích výjevů komponována uzavřeně, jsou dva lidé, muž prchající od nahé ženy. S jistotou můžeme říci, že se jedná o Josefa, který uniká od svůdné Putifarky. Největší prostor na obraze zaujímá nahá postava ženy natočené z profilu. Je usazena na loži, nohy roztahuje od sebe, levou rukou se opírá o lože a pravou rukou chytá muže za plášť. Její pohlaví je zahaleno drapérií, ale jinak pozbývá veškerého odění. Jedná se o velmi explicitní zobrazení nudy. Muž v nakročení pospíchá od lože. Ohlíží se sice za ženou, ale na jeho výrazu obličeje i těla je patrná odtažitost. Levou ruku si přikládá na hrud' a rukou pravou ukazuje k nebesům. Jeho oděv byl na hrudi stržen ženou, zbytek ošacení setrval na jeho těle. Pozadí, které zároveň vymezuje celý výjev je vytvořeno baldachýnem pověšeným nad ložem. V pravé části výjevu je drapérie nabrána a svázána do uzlu. V levé části zachycuje drapérii jakási tyč, snad baton, na které je usazeno zvíře, s nejvyšší pravděpodobností holubice nebo tvor stejný jako na sousedním baldachýnu, tedy pták se lví tváří s roztaženými křídly. [39]

9.1.9. Samson a Delíla

I v případě Samsona a Delíly se jedná o sevřenou kompozici. Polosvlečený velmi osvalený muž je svírán v náručí ženou, která přes jeho muskulaturní tělo není příliš viditelná. Na muži je patrná jistá "panákovitost" způsobená jeho spánkem. Usazený je na loži. Žena, ze které nejvíc zaujme její hlava ozdobená složitým účesem, drží mužovu hlavu a stříhá respektive spíše holí z ní mužovy kadeře nástrojem, který připomíná břitvu. Circa jedna pětina výjevu zleva je zničena přestavbami a nedoplněna. V pozadí výjevu, který se

odehrává v interiéru, se skrze půlkruhově ukončené dveře objevuje zástup ozbrojenců jdoucí pro Samsona. [39]

9.1.10. David a Betšabé / Zuzanina lázeň

Posledním starozákonním námětem je sporný výjev zachycující ženu v lázni. Nahá ženská postava jen zlehka zahalená drapérií kolem boků je k nám natočena zády a zabývá se omýváním svého těla. Usazena je na skalnatém výstupku. Ze zdobné nádoby vylévá vodu na své chodidlo. V levé části obrazu rozeznáváme kašnu s chrličem ve tvaru lví hlavy. V pozadí vytušíme vodní plochu, u které se žena omývá, a výhled na fantaskní město, jemuž dominuje vysoká a mohutná věž ve straně levé a zbytek pozadí doplňuje rozlehlá budova. Jiná figurální stafáž se ve výjevu nenachází. Rozeznat nemůžeme ani krále Davida ani starce, kteří by nám pomohli výjev bezpečně rozklíčovat. Avšak právě starci se mohli ryze hypoteticky nacházet v pravé části výjevu, která do dnešních dnů není dochována kvůli stavebním úpravám, které výjev zasáhly. [40]

9.2. Skupina B

9.2.1. Judita s hlavou Holoferna

V případě postavy Judity a její služebné se jedná o poměrně ustálenou kompozici. Ženy jsou k sobě natočené tak, aby vyplnily prostor niky, která je prostorově vystínována ve snaze o prohloubení prostoru. Judita je zpodobněna jako silná poměrně muskulaturní žena oblečená do oděvu velmi připomínající antický peplos. Její hlava korunovaná zdobným účesem a závojem vydutém větrem do oblouku komunikuje s tváří její služebné nacházející se po její levici. V pravé silné ruce třímá popravčí nástroj, kterým sřála hlavu Holofernovi. Jeho hlavu drží za vlasy a podává své služebné do nastaveného vaku. Její služebná je zpodobněna jako žena velmi pokročilého věku se zahalenými vlasy ve volném oděvu, který nijak nezdůrazňuje její postavu. V rukách svírá vak, do kterého ukládá Judita hlavu popraveného. Jejich okolí nevykazuje žádné pozoruhodné detaily. [41]

9.2.2. Kymon a Peró

Kompoziční členění výjevu Kymona a Peró je jedno z velmi zajímavých a dovolila bych si tvrdit, tak i výtvarně pokročilých. Oproti ostatním výjevům se v něm pracuje s prostorovým členěním a je zde patrný náznak snahy o perspektivu modelovaný postupným ustupováním bloků kamene, který vymezuje prostor Kymonova vězení. Polonahý muž pokročilého věku natočený k divákovi zády je těsně přikován ke kamennému bloku, ze kterého není úniku. Jeho stáří naznačují řídnoucí vlasy a hustý vous. I přes jeho pokročilý věk je jeho postava vymodelována velmi muskulaturně. Jeho klín je zahalen pruhem látky. K muži se sklání mladá žena svěžího vzhledu, celá zahalená do složité členěné drapérie, která se kolem ní stylizovaně vlní do

tvaru oblouků. Muži dává pít mléko ze svého odhaleného ňadra. Prostor mimo podlahu není nijak řešen, výjev je opět zasazen do namodelované niky jako u předchozího výjevu. [41]

9.2.3. Kleopatra

Poslední postava prvního pásu je postava bájně královny Kleopatry. Můžeme tak usuzovat ze dvou hadů, kteří se plazí po jejím těle. Pakliže by se na výjevu nacházel pouze had jeden a zakousával se ženě přímo do ňadra, mohli bychom uvažovat, že se jedná snad i o postavu bohyně jménem Hygieia, která byla dcerou lékaře Asklépia, a právě svého otce Asklépia v hadí podobě kojila z prsu. Avšak tiára ve vlasech ženy naznačuje její příslušnost ke královskému rodu a výskyt dvou hadů také nasvědčuje spíše postavě Kleopatry. Kleopatra je nahá, pouze její klín je zahalen pruhem látky, který mísovitě spadá a kopíruje její postavu. Jeden z hadů se jí zakousává do ňadra a druhý se obmotává kolem její ruky a směřuje k prsu druhému. Žena se opírá o jakousi tyč, která není dochována do té míry, aby se dala uspokojivě blíže určit. [41]

9.2.4. Výjev Paridova soudu a blíže neurčené bitvy

V širokém výrazném pásu na pravé fasádě se pod výjevy v nikách nachází sekupení postav zasazených do bukolické klidné krajiny, která se zachovala jen ve fragmentech. Ústřední postavou výjevu je mladý muž oblečený do antické zbroje, prostovlasý a s krátce zastřiženými vousy. V pololeže podává kulový předmět, tušíme, že jde o zlaté jablko, jedné ze tří žen, které se ve skupince nacházejí před ním. Za postavou muže, kterou určíme jako Parida, se nalézají letící muž v kápi a s helmou zdobenou křídélky, který v ruce svírá caduceus. Jde tedy o boha Merkura. Ten ukazuje svojí volnou rukou ke

skupince žen. Všechny ženy jsou nahé a sobě navzájem nesmírně podobné, nelze u nich vytušit žádné jiné odlišení než drobné portrétní nuance. Ženy si cudně zakrývají svojí nahotu drapérií. Ze znalosti báje víme, že se jedná o tři antické bohyně, a to Afroditu, Pallas Athenu a Héru. Pokud bychom si nebyli vědomi této skutečnosti, mohla by skupina žen připomínat i seskupení třech Grácií. Matoucí je absence božských atributů. Možné je však, že atributy zanikly v průběhu historie a dnes nejsou již viditelné.

Málo viditelný fragment bitvy se odehrává v pravé části pásu. Do dnešních dnů je viditelný jezdec na koni, který napřežuje kopí a útočí na jiného bojovníka před sebou. Za touto postavou na koni můžeme vytušit fragmenty dalších jezdců. Celkově se kompozice těchto jezdců jeví jako snaha o naznačení bitevního chaosu. Za jezdci se nachází zajímavé čáry vystupující zpoza bitevního výjevu, které jakoby naznačovaly záři v pozadí. Domnívám se, že by se mohlo jednat snad o výjev války Trojské, která povstala z rozsudku Paridova soudu. [42]

9.2.5. Postava Spravedlnosti

Spravedlnost je na paláci Granovských reprezentována skrze ženskou postavu s dlouhými světlými vlasy, která je oděna do zdobných šatů, které jí v kroku vlají a obepínají její nohy. Její mladý obličej není zahalen páskou, jak tomu u postav Spravedlnosti bývá. Jejím určujícím atributem jsou meč, který svírá v levé ruce a váhy, které drží v ruce pravé. Její majestátnost podtrhuje zdobný prvek závoje, který má ovázaný kolem pravé ruky. [43]

9.2.6. Postava rytíře (Ferdinand I.)

Mužská postava v jezdecké zbroji je tradičně ztotožňována s císařem Ferdinandem I. Habsburským. [44] Napovídá tomu fakt, že portrétní charakter rytířova protáhlého hubeného obličeje je nesmírně blízký svým charakteristickým orlím nosem a úpravou vlasů i vousů téměř všem portrétům císaře Ferdinanda I., kde je panovník zobrazen již ve svém pokročilém věku. Rytířská postava vyplňuje celou niku a ustrojena je do jezdecké zbroje se zajímavým detailem tordovaného provazu lemující jeho nárameníky. Zbroj vzdáleně připomene zbroje pořizované Ferdinandem I. pro sebe a svého syna Maxmiliána II. u norimberského platněře Kunze Lochnera.¹⁶⁸ [45] Rytíř ve své levé ruce třímá meč a v ruce pravé říšské jablko. Za pasem se pak nachází meč druhý. Rytířova koruna se podobá svým vzhledem téže císařské koruně, kterou má na hlavě císař Ferdinand I. v grafickém cyklu *Imagines Gentis Austriacae*.

9.2.7. Bakchanal

Nejméně čitelný výjev z pravé fasády je figurální kompozice tvořená dětskými těly, která bývá tradičně označována jako Bakchanal. Zleva můžeme pozorovat dětské postavičky, jak si hrají s kozou vnímanou jako posvátné zvíře, jezdí na ní, sdružují se do skupinek, až se přibližně ve středu výjevu fragmenty stávají naprosto nejasnými. V pravé části za středem můžeme rozeznat muzicírující dětské postavy, rozeznáme dvě děti, které pískají na dlouhé píšťaly. Vpravo rozeznáme dále ještě málo jasný motiv dětí obsluhující jakousi kádi či nádobu s tekutinou, snad sud vína. [46]

¹⁶⁸ KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017, 212.

9.2.8. Tři doplňky z 19. století: Busta lva, dva dórské sloupy a akantová rozvilina

Vedle maleb původních se na fasádě nachází i tři doplňky. Zhora jde o nepřilíš výtvarně náročnou bustu lví hlavy, která mohla být inspirována snad lví kašnou ve výjevu Lázně Betšabé či Lázně Zuzaniny, vedle které se nachází. Lví hlava se napojuje na vydutý dřík, který se směrem dolů zužuje a není nijak výtvarně dále pojednán. Busta je orámována jednoduchým rámem. Dva dórské sloupy se pak nalézají vedle výjevu Paridova soudu. Opět jsou ohraničeny jednoduchým rámem. Jejich výtvarná kvalita není příliš výrazná, malíř se snažil nepřilíš šťastně o naznačení iluze perspektivní zkratkou. Avšak namísto perpektivního účinku sloupky působí spíše rozpačitě a opticky se propadají do stěny. Posledním prokazatelným dodatkem je akantová rozvilina, která pokrývá plochu sousedící se Spravedlností. Nevyplňuje celý protor prázdné plochy, je vymezena opět jednoduchým rámečkem. Z jejího listnatého středu vyrůstá osm šlahounů, které se stýkají ve spirálovitém zatočení a zakončeny jsou opět listovím.

10. Ikonografický rozbor chiaroscurových maleb

10.1. Fasáda A (arkádová loggie)

Rozbor se dotýká maleb, které nalezneme v meziokenních prostorech arkádové loggie na nádvoří paláce Granovských. Cyklus představuje sedm výjevů ze Starého zákona řazených zleva: Adama a Eva, Kain a Ábel, Lot a jeho dcery, Abrahám a Izák, Josef a Putifarka, Samson a Delíla, Zuzana a starci (David a Betšabé). Dvěma zajímavými poznatky spojených s řazením těchto námětů je, že zleva doprava jde o náměty tak, jak po sobě chronologicky následují. Přirovnala bych toto řazení k postupnému historickému vývoji, který je prezentován náměty.

10.1.1. Adam a Eva

(*Gn 3*) Adam i Eva žili v Ráji nazí s příkazem od Boha, aby nepožívali ovoce ze stromu poznání. Z popudu hada, který bývá interpretován jako ďábel, byl iniciován prvotní hřích a to tehdy, když Eva utrhla ovoce ze stromu poznání a dala jej jíst Adamovi. Po pozření jablka oba prohlédli, že jsou nazí, svoji nahotu zakryli fíkovými listy a ukryli se do houští. Hospodin pak prohlédl jejich neposlušnost, přioděl je koženými suknicemi a vyhnal je z Ráje. Eva později porodila Adamovi dva syny, Kaina a Ábela.¹⁶⁹

V Bibli není explicitně vyřčeno, že by se v případě zakázaného ovoce mělo jednat o jablko, ale tradičně je tak přijímáno. V ikonografické tradici se setkáváme s negativní symbolikou jablka již od mytologických příběhů.¹⁷⁰ Především jej můžeme spojit s příběhem Paridova soudu či s příběhem o

¹⁶⁹ ROYT 2006, 13

¹⁷⁰ ROYT 2006, 14.

Atalantě a Hippomenovi, kde představuje analogii sváru. Skrze slovní hříčku v latině může *malum* dle přízvuku znamenat i jablko i zlo.¹⁷¹

V Hertelově vydání Ripovy *Iconologie* je scéna Prvotního hříchu chápána jako doplňková scéna alegorie Neposlušnosti. Dle starších výkladů, jako je *Biblia Pauperum* nebo *Concordantia Caritatis*, představuje scéna Prvotního hříchu typologický předobraz Pokušení na poušti. Dle *Speculum humanae* také představuje příčinu a následek, kdy se spojuje s Vyhnáním z Ráje nebo Potopou světa.

Avšak jablko poznání nemusí představovat jen symboliku zla. V patristické literatuře je jablko přirovnáváno ke Kristu na kříži a stává se atributem Panny Marie jako druhé Evy.¹⁷² Námět může být vykládán jako pošetilost (*stultitia*) nebo nerozumnost (*insipentia*).¹⁷³

Na kompozici paláce Granovských došlo sice k utržení jablka, ale dle stále přítomné nahoty nedošlo ještě k jeho pozření. Scénu proto jistě můžeme chápat i jako pokušení Adama svojí ženou, které však nedopadlo dobře a došlo k hříchu.

10.1.2. Kain a Ábel

(*Gn 4*) Po vyhnání z Ráje se Adamovi a Evě narodili dva synové. Každý ze synů Adama a Evy se věnoval jiné práci. Kain obdělával půdu a přinesl Hospodinu oběť plodů země. Na rozdíl od toho se Ábel stal pastevcem a jeho oběť byla z prvorozených ovcí a jejich tuku. Tato oběť se Hospodinu zalíbila více. Ačkoliv Bůh ke Kainovi promlouval a nabádal jej k trpělivosti, Kaina tato situace tak rozhněvala, že svého bratra zavidí a zlobou zabil.¹⁷⁴

¹⁷¹ RUSINA / ZERVAN 2006, 18.

¹⁷² RUSINA / ZERVAN 2006, 18.

¹⁷³ BULÍNOVÁ 2009, 50.

¹⁷⁴ ROYT 2006, 14.

V Hertelově vydání Ripovy Ikonologie je tato událost chápána jako alegorie Vraždy. Tak jako byl Ábel prvním pastýřem, tak je Kain prvním vrahem. Ábel je v církevních textech přirovnáván ke Kristovi nejen svým údělem pastýře, ale také svou prolitou krví. V Bibli Pauperum je typologickým předobrazem Bičování Krista. V Speculum humanae salvationis se stává typologickou paralelou Jidášovy zrady.¹⁷⁵

Zavraždění Ábela bylo jistě chápáno jako negativní symbol, vždyť představuje nejen první vraždu, ale také závist, bratrovraždu a zradu. Neřesti přítomné v tomto příběhu pak mohou být závist (invidia), hněv (ira) nebo nesnášenlivost (intolerantia).¹⁷⁶

Na paláci Granovských se vyskytuje Kain, jak zabíjí Ábela oslí čelistí. V Bibli není nijak blíže specifikováno, jakým předmětem Kain Ábela usmrtil. V umění se běžně setkáváme buďto s kyjem, nebo oslí čelistí.¹⁷⁷ Oslí čelist nám však může evokovat i příběh Samsona, kdy právě tímto předmětem pobil tisíce Pelištejnců.¹⁷⁸ V pozadí za vražedným výjevem si můžeme povšimnout mužské postavy, která klečí a vzpíná ruce k nebesům. Může se jednat o rozpravu Boha s Kainem (vedle mužových chodidel leží předmět, který svým tvarem připomíná právě oslí čelist) po činu, kdy Bůh Kainovi za jeho vinu učinil znamení, případně snad může jít o scénu dobře přijaté oběti Ábelovy, soudě dle dýmu, který sloupá vzhůru k nebesům z obětního oltáře.

Možná se jedná i o spojení námětů, kdy Kain lituje svého činu, nebo se hněvá před oltářem svého bratra. Porovnáme-li výjev s jinými díly vzniklými v renesanční době, např.: s výjevem Kaina a Abela od *Florise Abela* nebo

¹⁷⁵ RUSINA / ZERVAN 2006, 26–27.

¹⁷⁶ BULÍNOVÁ 2009, 50.

¹⁷⁷ Vedle těchto typických atributů bývá Kain spodobňován s předměty své zemědělské práce jako např.: motyka, rýč, kosa. Vedle těchto předmětů se užívalo i atribuce kamenem nebo kyjem, pro označení pradávnej doby. Používání oslí čelisti vzniklo na základě slovní hříčky se slovem radlice ve staré angličtině, proto se z anglosaských rukopisů šíří i tento výjimečný atribut. RUSINA / ZERVAN 2006, 26.

¹⁷⁸ HALL 1974, 395.

s ilustrací *Virgila Solise*, povšimneme si, že příběh, který předcházela bratrovraždě, se odehrává v pozadí. Na paláci Granovských se však odehrává poněkud matoucí výjev, kdy muž klečící před oltářem, ze kterého stoupá dým vzhůru, gestikuluje a nemodlí se. Domnívám se, že jde skutečně o zhrzeného Kaina před oltářem buďto svým, nebo bratrovým. Drobný sloupek vlevo za postavou Kaina by pak mohl představovat obětiště druhé, ze kterého dým stoupá vertikálně přímo vzhůru a nekroučí se do oblouku jako dým v pravé části výjevu.

Výjev bych shrnula tak, že zde zhrzený Kain zabíjí svého bratra po nepřijaté oběti Hospodinem.

Vzmemme-li v potaz, že Jakub Granovský měl čtyři syny, můžeme zvažovat i výklad námětu jako varování a exemplum pro syny Jakubovy.

10.1.3. Lot a jeho dcery

(*Gn 19*) Námět velmi úzce souvisí se zničením měst Sodomy a Gomory. Poté, co Hospodin seslal na města oheň a síru, se Lot se svými dcerami zastavili v bezpečné vzdálenosti od zničených měst, aby si odpočinuli v jeskyni. Zde kvůli zachování rodu Lota jeho dcery opily a zplodily s ním syny, Moába a Ben-amího. Lotovy dcery takto jednaly z přesvědčení, že na světě nebylo již jiného muže, který by s nimi zplodil dítě a zachoval tak nejen Lotův rod, ale i lidstvo samé. Přesvědčeny, že se dostaly do stejné situace jako Noe, a ve víře zachránit lidstvo počaly se svým otcem děti.¹⁷⁹ Jedná se o velmi populární námět již od období raného středověku.¹⁸⁰

Význam tohoto příběhu bývá chápán velmi kontrastně. Na jedné straně bylo počínání Lotových dcer považováno za smrtelný hřích krvesmilstva a

¹⁷⁹ RUSINA / ZERVAN 2006, 75.

¹⁸⁰ ROYT 2006, 145.

získávalo nesmírně negativní hodnocení. Negativně bylo hodnoceno i Lotovo opilství, které právě k dalšímu hříchu vedlo. Vedle negativních konotací je třeba připomenout i ty pozitivní. Josephus Flavius i Petrus Comestor se snaží počínání Lotových dcer vysvětlit a zbavit je viny tím, že konaly nikoliv z chťiče, ale z dobré víry zachránit nejen svůj vlastní rod, ale i lidstvo. Typologická kompédia se k tomuto příběhu pro jeho dualitu a spornost nevyjadřují.¹⁸¹

Na paláci Granovských se jistě mohl příběh Lota a jeho dcer objevit pro své určité spojení s alkoholem, které se v oné oblasti nejen uchovávalo, ale také konzumovalo. Mohlo sloužit jako moralita upozorňující na hřích pramenící z opilství.

10.1.4. Abrahám obětující Izáka

(*Gn 22*) Hospodin podrobuje Abraháma velké zkoušce víry, když ho vyslal do země Mórija¹⁸², aby svého syna Izáka obětoval na vrchu, který mu sám ukáže. Bůh takto chtěl zkoušet Abrahámovu oddanost.¹⁸³ Izák se otce tázal, kde má beránka pro zápalnou oběť. Abrahám svému synovi odvětil, že Bůh si svého beránka obstará. Abrahám byl Izáka skutečně připraven obětovat, ale zabránil mu v tom anděl vyslaný Bohem, protože uzřel, že Abrahám je bohabojný a oddaný. Abrahám poté obětoval místo svého syna berana, který uvízl v nedalekém houští.

¹⁸¹ RUSINA / ZERVAN 2006, 78–79.

¹⁸² Mórija je buďto chápána jako země či vrch, kde mělo dojít k oběti. Hora s obětištěm je dodnes ztotožňována s jeruzalémskou Chrámovou horou.

¹⁸³ RUSINA / ZERVAN 2006, 87.

Oběť Izákova je v duchu typologického paralelismu chápána jako oběť Krista na kříži.¹⁸⁴ Přístup a zapojení Izákovo se dle literatury liší. V jednom z případů však Izák svoji oběť chápe a uchyluje se sám dobrovolně na oltář.¹⁸⁵

V Hertelově vydání Ripovy Iconologie je Abraháмова oběť doplňkovou scénou alegorie Osudu. Izákova oběť je ztotožňována i s obětí Krista na kříži, jak jí vykládá Biblia Pauperum. Zajímavý je i výklad, ve kterém dostává námět sepulkrální konotaci a to tak, že věřící prosí Pána, aby zachránil duše jeho služebníků, tak jako zachránil Izáka od obětování z rukou Abraháma.¹⁸⁶

Na paláci Granovských si můžeme povšimnout, že Izák není ani svázaný, ani se nebrání své oběti. S klidným výrazem tváře klečí před otcem, který se jej chystá usmrtit. Můžeme jej tedy chápat jako člověka, který je smířený se svým osudem. Abrahám pak představuje člověka, který je podroben zkoušce víry a je ochoten pro Boha obětovat i to, co je mu nejdražší. Můžeme také tento příběh chápat jako odkaz na demonstraci katolické víry a přijímání osudu, jaký se rodu naskýtal.

10.1.5. Josef a Putifarka

(Gn 39) Josef byl jeden ze starozákonních patriarchů, syn Jákoba a Ráchel. Kvůli tomu, že byl nejoblíbenějším synem svého otce, byl ze žárlivosti svými bratry lstí prodán do Egypta. Bratrové pak předstírali před otcem, že byl Josef sežrán divokou zvěří. V Egyptě byl Josef prodán jako otrok veliteli faraónovy tělesné stráže Potífarovi (Putifarovi). Josef měl Hospodinovo požehnání, proto se mu práce dařila a Putifar jej brzy pověřil správou domu. Potífarova žena vyzvala Josefa, aby s ní zhřešil. Josef její návrhy opakovaně odmítal. Zhrzená žena nakonec z pomsty předstírala, že se jí Josef pokusil

¹⁸⁴ ROYT 2006, 12.

¹⁸⁵ RUSINA / ZERVAN 2006, 88.

¹⁸⁶ RUSINA / ZERVAN 2006, 92–93.

znásilnit a jako důkaz Putifarovi předložila Josefův oděv, který jí zůstal v ruce, když od ní prchal.¹⁸⁷ Za to byl vsazen do vězení.¹⁸⁸ Bývá vnímáno jako paralela k pokušení Adama a Evy.¹⁸⁹ To, jak se Josef zachoval, může být vykládáno jako Josefova castitas.¹⁹⁰ Odkaz na Josefovo ctnostné jednání můžeme velmi zřetelně číst i skrze zachycení Josefa na paláci Granovských. Josef zde zdvihá ukazováček pravé ruky a poukazuje s ním k nebesům. Toto gesto můžeme chápat jako symbolické odvolávání se na Boha.

¹⁸⁷ HALL 1974, 202.

¹⁸⁸ ROYT 2006, 102–103.

¹⁸⁹ RUSINA / ZERVAN 2006, 161–162.

¹⁹⁰ BULÍNOVÁ 2009, 52.

10.1.6. Samson a Delíla

(*Sd 16*) Samson je jedním ze zázračných zrozců neplodným ženám. Narodil se ženě Manóacha ze Soreje jako zasvěcený Bohu. Jeho hlavy se nesměla dotknout břitva a jeho matka nesměla pít jakékoliv opojné nápoje a jíst cokoliv nečistého. Mimo hrdinské a silácké skutky, které během svého života vykonal, mimo jiné zápasil se lvem, pochytil tři sta lišek a spálil s jejich pomocí pole, pobil své nepřátele Pelištejnské oslí čelistí¹⁹¹, potkal také v Hroznovém úvalu ženu jménem Delíla (Dalila), ke které vzplanul láskou. Tou dobou byl již Samson proslulý svojí silou. Místní lidé Delíle slíbili odměnu, pokud zjistí, v čem spočívá Samsonova síla. Samson třikrát zalhal se sedmi syrovými houžvemi, novými provazy a prameny vlasů. Nakonec prozradil, že sílu ztratí, budou-li mu ostříhány vlasy. Delíla jej uspala ve svém klíně a jeden z místních mužů Samsona ostříhal. Ten ztratil svoji sílu a Pelištejnci ho oslepili. Ve vězení, kam jej odvedli, musel mlít obilí. Samsonův život vrcholí na slavnosti boha Dáгона, kam pro obveselení Samsona přivedli a přivázali ho mezi sloupy. Samson Hospodina poprosil, aby mu vrátil jeho sílu. Ten jej vyslyšel, Samson napjal svoji sílu, zřítily se sloupy a s nimi celý dům. V jeho troskách zahynul nejen Samson, ale i mrtví Pelištejnští.¹⁹²

V renesančním umění bývá Delíla oblékána do soudobé módy, v pozdějším období se objevuje nahá. Tradičně se zobrazuje právě Delíla jako ta, jež Samsonovy vlasy stříhá, čímž se podtrhuje její účast na jeho skále. Příběh Samsona a Delíly se mnohdy vyskytuje s dalšími náměty jako jsou: Aristoteles a Phyllis, Podmanění Vergilia, Herkula a Omfalé. Tyto náměty můžeme chápat jako nadvládu ženy nad mužem.¹⁹³ Vedle těchto námětů se

¹⁹¹ Možná nevýznamným detailem je motiv oslí čelisti obsažený jak v námětu Kaina a Ábela, tak v případě Samsona a Delíly. Náměty se nacházejí v kompozici zrcadlově proti sobě.

¹⁹² ROYT 2006, 256–257.

¹⁹³ HALL 1974, 396.

vyskytují i náměty tzv. *Weibermachtu*, kde žena přináší mužovi zkázu (Judita a Holofernes).

10.1.7. David a Betšeba / Zuzana a starci

(2Sam 11–12) Jednou z večera se král David procházel po střeše svého paláce a spatřil nahou ženu, jak se koupe. Když David zatoužil po ženě Chetejce Urijáše, Bat-šebě (Betsabé), upadl v Hospodinovu nemilost. Nechal si jí předvést a splodil s ní dítě.¹⁹⁴ David vyslal Urijáše pro jistou smrt do bitvy, kde jej opustili spojenci Davidovi. Bet-šeba se stává po určité době Davidovou ženou. Hospodin však tento pár potrestá smrtí jejich prvního dítěte. Avšak na výzvu proroka Nátana se David před Hospodinem kál. Ten pak dopustil, aby se z jeho svazku s Bat-šebou narodil syn Šalamoun.¹⁹⁵ Šalamoun je potom za podpory proroka Nátana a své matky Bat-šeby pomazán místo svého bratra Adónijáše za krále a nastoupil na trůn. Tento úkon byl ve středověku císařskou stranou interpretován jako svrchovanost moci císařské nad papežem.¹⁹⁶

David na střeše uviděl ženu, jak se koupe, a pak se v muži, který byl za běžných okolností čestný a ctnostný, naplno projeví negativní vlastnosti jako náruživost a impulzivnost. Tak tento příběh chápe Josephus Flavius. Dle Ripy se jedná o alegorii cizoložení. Jedná se proto o varování před podobným konáním.¹⁹⁷ I přes Davidovo neomluvitelné chování vytvořila středověká církev typologickou paralelu a to Davida jako předobraz Krista a Betšebu jako předobraz církve.¹⁹⁸

¹⁹⁴ HALL 1974, 110.

¹⁹⁵ ROYT 2006, 69.

¹⁹⁶ ROYT 2006, 70.

¹⁹⁷ RUSINA / ZERVAN 2006, 333.

¹⁹⁸ HALL 1974, 111.

(Dan 13) Zuzana představuje ženu, jejíž ctnost triumfovala nad ničemností. Příběh o Zuzaně a starcích se odehrává v Babylóně v době zajetí. Po Zuzaně, ženě váženého Žida, zatoužili dva starci a domluvili se, že jí svedou. Zuzana se chodívala koupat do zahrady v doprovodu svých služebných. V této zahradě na ní v úkrytu číhali starci a po odchodu služebných dívku zaskočili. Vyhrožovali jí, že pokud jim nebude po vůli, tak veřejně vypoví, že jí viděli obcovat s mladíkem. Za tento čin se trestalo smrtí. Zuzana volala o pomoc a mužům se nepodvolila. Starci se jí tedy pomstili rozhlášením lži o ní a Zuzana byla skutečně odsouzena k smrti. Zachránil jí mladík Daniel, který podrobil starce výslechu a zjistil, že se jejich výpovědi liší, tedy že lžou. Byla tak prokázána Zuzanina nevina.

Zuzana v křesťanském chápání představuje symbol spravedlivého člověka, který bude uchráněn před zlem. V renesanci bylo zobrazování Zuzany v lázni populární pro možnost zobrazit nahou ženskou postavu.¹⁹⁹ Alegorie spojené se Zuzaniným příběhem nesou odkaz na spravedlnost, víru a neposkvrněnost. Jedním z nejdůležitějších symbolů, které se pojí k příběhu Zuzany, je odkaz na Píseň písní, kde se Šalamounova nevěsta přirovnává k *hortus conclusus*. Podobný námět zavřené zahrady nalezneme právě ve vyprávění o Zuzaně, která se nechala uzavřít v zahradě. Koincidence mezi příběhem Zuzany a Panny Marie způsobily, že Zuzana se stala od starokřesťanských dob symbolem neochvějné víry a nevinností křesťanských obcí, celkově byla vykládána jako pronásledovaná Církev. V Herletově vydání Ripovy Iconologie je Zuzanin příběh doplňkovou scénou alegorie Nevinnosti či Neposkvrněnosti.²⁰⁰

Zdali by měl námět Davida a Betšeby větší opodstatnění na výzdobě paláce Granovských než námět Zuzany a starců je sporné. Badatelé se

¹⁹⁹ HALL 1974, 505.

²⁰⁰ RUSINA / ZERVAN 2006, 409 – 410.

přiklání na obě strany.²⁰¹ Osobně po přihlédnutí ke celkové koncepci námětu výzdoby a projevené gradaci námětů pozitivním směrem a s odkazy na ctnosti, které na paláci nalezneme, se přikláním také spíše k vyložení námětu jako Zuzany a starců, protože příběh Zuzany značí neochvějnou víru²⁰² a ctnost nevinnosti, zdrženlivosti a cudnosti. Naproti tomu příběh o Davidovi a Betsabé přináší spíše impulzivní zkažení mravů a neomluvitelný hřích.

10.1.8. Zhodnocení výzdoby fasády A s přihlédnutím k margináliím

Jednotlivé výjevy ze Starého Zákona jsou zde řazeny zleva chronologicky za sebou tak, jak se příběhy v Bibli odehrávají. Nelze si nevšimnout zajímavého předělu mezi náměty v podobě výjevu Abraháma a Izáka. Tři motivy vlevo (Adam a Eva, Kain a Ábel, Lot a jeho dcery) odkazují na smrtelné hříchy, které se od Prvotního hříchu přes bratrovraždu a krvesmilstvo dějí až po postavu Abraháma. Tyto náměty nemají ani v patristické literatuře ani v dobovém chápání pozitivní význam. Řazeny jsou po levé straně, což může být důležitým detailem pro jejich správný výklad. Levá strana byla odedávna spojována s nepravostí, podsvětím, Peklem, ženskostí, zlem a věcmi obrácenými na ruby.²⁰³ Proto tyto náměty akcentují zlo i svým řazením. Příběhy jsou navíc zaštitěny postavou opice, která v ruce svírá jablko a svým šklebem komunikuje s mužem v protějším medailonu, který připomíná blázna. Blázen ve smíchu ukazuje buďto na postavu Abraháma, či směřuje svůj pohled právě na skupinu hříšníků, kterým jakoby se vysmíval. Opice je chápána jako

²⁰¹ Za určení námětu jako Zuzany se staví především starší badatelé, kteří jsou spojeni s restaurováním paláce a jeho „znovuobjevením“ jako jsou LEHNER 1886, HERAIN / TEIGE 1908 a k určení námětu jako Zuzany se stavím i já ve svém bádání. Naproti tomu za Davida a Betsabé se staví LÍBAL / VILÍMKOVÁ 1960 nebo BABICKÁ 2012. Zvrat v určování námětu přichází tedy až po polovině 20. století.

²⁰² Hypoteticky můžeme zvažovat snahu katolíků vymezit se demonstrací své „pravé víry“ vůči protestantismu, který v Čechách tou dobou silně konkuroval katolické víře.

²⁰³ BALEKA 2005, 167–168

symbol hříchu, ďábla, znetvořeného člověka²⁰⁴ Jablko v ruce opičky pak může značit obraz sféry Země, pozemské tužby, symbol vší smyslné dráždivosti a hříchu, podnět k poznání vedoucí k prvotnímu hříchu Adama a Evy.²⁰⁵

Tyto symboly bychom mohli vztáhnout i na náměty následující. Zde však přichází zlom v podobě Abraháma, jehož víra byla Bohem úspěšně zkoušena. Od něj dále se nachází výjevy, kterým můžeme připsat pozitivní konec, přestože jejich průběh nemusel být šťastný. Abrahám ve své zkoušce víry obstál. Josef sváděný Putifarkou odolal jejímu svodu a zachoval se bohabojně. Samson ačkoliv byl zrazen ženou, kterou miloval a zbaven síly, Bůh jej neopustil a dopřál mu spravedlivého konce. Zuzana, ačkoliv byla křivě obviněna, se dočkala spravedlnosti a její čest zůstala neposkvrněna. V těchto všech námětech proto můžeme spatřovat morální exempla, která diváka před hříchem varují nebo chválí a demonstrují dobrou volbu.

Starozákonní náměty jsou pak provázeny margináliemi v oblasti cviklů, nadokenních i meziokenních prostor. V případech rollwerkových ornamentů nad okny nebo v postavách karyatid můžeme spatřovat pouhý dekor. Náměty v medailonech nejsou dodnes uspokojivě vysvětleny z důvodu špatné čitelnosti maleb a chybějících atributů, které by figury badatelům přiblížily. Však třemi zajímavými motivy zde jsou již zmíněná opice s jablkem, blázen a muzicírující putto. Umístění putta mezi náměty, které v sobě skrývají určitou sexuální tematiku, není náhodné. Hudební nástroje byly celkově chápány jako zřetelný význam symbolu lásky. Hudební nástroje jsou stavěny proti válečným zbraním především ve scéně Venuše a Marta. Bývají však zobrazovány spíše na straně

²⁰⁴ ROYT / ŠEDINOVÁ, 1998.

²⁰⁵ HEINZ-MOHR 1999, 79.

Neřesti než Ctnosti.²⁰⁶ Mladý muž, který odkládá zbraň a chápe se hudebního nástroje, vyjadřuje úmysly spojené s láskou nebo dvořením.²⁰⁷

Na paláci se nalézají skupiny předmětů tvořené hudebními nástroji a zbraněmi v oblasti cviklů. Původně jsem předpokládala, že jde o emblematické předměty, ale bádání v emblematických spisech nevyjevilo žádnou souvislost mezi předměty na paláci Granovských a ustálenými emblematickými typy a předlohami. Na paláci si můžeme povšimnout několika hudebních nástrojů, které můžeme vyložit pro lepší pochopení.

Dudy bývají důležitou součástí koncertů andělů. Bývaly typickým nástrojem evropské lidové kultury a hrávají na ně vedle andělů i pastýři. U holandských a vlámských venkovských výjevů bývá záměrně zdůrazňován jejich falický tvar.²⁰⁸

Harfa představuje hudební nástroj krále Davida. Jako nástroj je známá již ve starověkém Egyptě a Asýrii. Běžně se vyskytuje mezi nástroji, na které hrají andělé. Populární byla i mezi aristokracií. Je mimo jiné i atributem Terpsichoré, múzy tance.²⁰⁹

Viola a vedle ní její menší verze Lira da braccio jsou předchůdkyněmi dnešních smyčcových nástrojů. Všeobecně byly používány od 15. do 18. století. Viola se objevuje jako andělský nástroj, dále jako nástroj nahrazující lyru u Orfea, Apollóna, Arióna a atribut několika múz, především Terpsichoré.²¹⁰

Jejich spojení se zbraněmi pak může přinést další poznatky, které se mi však do teď nepodařilo odhalit a jsou stále předmětem mého budoucího badatelského zájmu.

²⁰⁶ Což je v koncepci paláce Granovských zvláštní fakt, ale je možné, že hudební nástroje pouze poukazovaly na určitý akt lásky, který v sobě námět nesl.

²⁰⁷ HALL 1974, 167–169.

²⁰⁸ HALL 1974, 123.

²⁰⁹ HALL 1974, 150.

²¹⁰ HALL 1974, 483.

10.2. Fasáda B (obytné křídlo)

10.2.1. Judita a Holofernes

Júdit, dcera Úsova, byla Hospodinem vyvolena, aby zachránila vyvolený národ před mohutným Asyrským vojskem vedeným Holofernem. Júdit předstírala přátelské vztahy, ozdobená tak ,aby přilákala pohled mužů, se dostala do Asyrského tábora, kde po hostině uťala hlavu vínem zmoženému Holofernovi. Hlavu předala své služebné a ta ji ukryla do vaku na jídlo. Ženy pak hlavu obávaného Holoferna pověsily v Betulii na hradby. Tento čin rozpoutal zmatek v asyrském vojsku a vedl k vítězství Hebrejců.²¹¹

Příběh Judity se objevuje již od středověku, kde představuje příklad ctnosti vítězí nad neřestí. Bývá spojována s alegorickou postavou Pokory a Fortitudo.²¹² V renesanci se námět vyskytuje jako protějšek k námětu Samsona a Delily nebo Aristotelovi a Phyllis. V takovémto spojení je nám naznačováno, že tyto náměty byly považovány za alegorii neštěstí mužů z rukou instrikánských žen (tzv. *Weibermacht*).²¹³ V protireformačním umění předobrazuje Navštívení Panny Marie jako výraz vítězství nad hříchem.²¹⁴

Na paláci Granovských je Judita zobrazena po boku své služebné, která dle tradice nese vak na jídlo. Judita svírá Holofernovu hlavu v ruce. Výjev je namalován jednoznačně a není pochyb o tom, že jde právě o výjev Judity, který v souvislosti s okolními náměty představuje s nejvyšší pravděpodobností alegorii Statečnosti. V hlavě zarostlého Holoferna hypoteticky můžeme spatřovat i hlavu Turka, jehož pokoření by mohlo značit Ferdinandovo rytířství a statečnost ve vleklých válkách s Tureckým nebezpečím, o kterém měli jistě

²¹¹ ROYT 2006, 106 – 107.

²¹² BULÍNOVÁ 2009, 55.

²¹³ HALL 1974, 205.

²¹⁴ HALL 1974, 206.

Pražané povědomí a mohli snad takto námět vnímat.²¹⁵ Jedná se však pouze o moji hypotézu. Hlavním významem bude jistě alegorie Statečnosti (fortitudo).

10.2.2. Kymon a Peró

Příběh Kymona²¹⁶ a Peró představuje vděčnou lásku dětí k rodičům.²¹⁷ Příběh je zaznamenán v knize *Factorum ac dictorum memorabilium* od římského historika Valeriana Maxima. Muž Kymon byl odsouzen k smrti hladem, před kterým ho zachránila jeho dcera Peró, která jej chodívala do vězení navštěvovat a dávala mu pít mléko ze svého prsu. Tento skutek tak ohromil strážce, že uvězněného Kymona strážce propustily. Toto téma bylo v 16. století pod názvem *Caritas Romana* dosti rozšířeným symbolem právě lásky dětí k rodičům.²¹⁸ Tento námět se vyskytuje i v letohrádku Hvězda, kde představuje mimo jiné i symbol vody.²¹⁹

Na paláci Granovských je námět vymalován jednoznačně a z rozvržení kompozice v něm neobjevíme jiný zásadní detail, který by jeho význam posouval a přeznačoval. Námět zde jistě představuje Lásku, kterou můžeme vyložit jako lásku dítěte k rodiči či v širších souvislostech jako lásku k lidu, pokud bychom pracovali s celkem malby a vzali v potaz postavu Ferdinanda I. jako spravedlivého panovníka.

²¹⁵ Pokoření Turků Habsburským rodem bývá obzvláště v baroku oblíbeným námětem oslavy panovníků. Vzpomeňme na výzdobný program Trojského zámku, kde bratři Godynové vymalovali Vítězství nad Turky u Vídně a s ním spojenou oslavu habsburského rodu. Turecké nebezpečí bylo však aktuálním tématem již za Karla V. a Ferdinanda I.

²¹⁶ Setkat se můžeme i se zápisem v podobě Kimón nebo Cymón.

²¹⁷ HALL 1974, 98.

²¹⁸ MUCHKA/PURŠ/DOBALOVÁ/HAUSENBLASOVÁ 2014, 241.

²¹⁹ MUCHKA/PURŠ/DOBALOVÁ/HAUSENBLASOVÁ 2014, 245.

10.2.3. Kleopatra

Nositelkami jména Kleopatra jsou tradičně tři bájně ženy a jedna historická osoba.²²⁰ Právě na historickou nositelku toho jména se ve výkladu zaměříme. Kleopatra byla egyptská královna, o které se předpokládá, že žila v letech 68 – 30 př. n. l. Byla proslulá krásou, duševními schopnostmi a až marnotratnou pohostiností. Její život je však opřen legedárními příběhy, které se v umění zpodobňují nejvíce. Z nejnámějších námětů můžeme jmenovat Kleopatřinu hostinu, Kleopatru a Octaviana Augusta²²¹ a námět vyskytující se i na paláci Granovských a to Kleopatřinu smrt (Plútarchos 44, 85–86), která nastala pravděpodobně v roce 30 př. n. l.²²² Kleopatra, která si raději vzala život, nežli by přijala porážku. O život jí připravilo hadí uštknutí. Ačkoliv se námět v nejhojnější míře vyskytuje v 17. století,²²³ můžeme se s ním setkat již dříve, jako v případě paláce Granovských. Vedle paláce Granovských se nachází i ve štucích letohrádku Hvězda, kde jí však někteří badatelé zaměňují za Hygieiu, dceru Asklépiovu.²²⁴

Kleopatra ve své morální rovině alegorií „raději smrt než otroctví“. Kleopatřin čin byl také alegorií chabrosti, hrdosti a statečnosti. Vedle skutku Kleopatry takto byly chápány i činy starořímských hrdinek Lukrécie a Viktorie. Kleopatra vedle těchto morálních kvalit bývá chápána i jako symbol moudrosti.²²⁵ Moudrost bývá však tradičně zobrazována jako bohyně Minerva.

²²⁰ První mýtická Kleopatra byla dcerou boha severního větru Borea a manželkou thráckého krále Fínea. Druhá Kleopatra byla dcerou messénského siláka Ídy a manželkou hrdiny Meleagra. A nakonec třetí byla dcerou krále Tróa. In: ZAMAROVSKÝ 1982, 247.

²²¹ HALL 1974, 220–221.

²²² ZAMAROVSKÝ 1982, 247.

²²³ HALL 1974, 221.

²²⁴ STEJSKAL 2015, 10–20.

²²⁵ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 292.

Avšak tradičním atributem od středověku je u Moudrosti kniha a někdy had.²²⁶ Proto by představení Kleopatry jako alegorie moudrosti mohlo být na místě.

Na paláci Granovských je vymalována žena se dvěma hady. V souvislosti s letohrádkem Hvězda, vyslovil Martin Stejskal hypotézu, tento námět může být zaměňován se zobrazením Hygiei, která by v alchymistických souvislostech měla větší opodstatnění než královna Kleopatra. Avšak na paláci Granovských se téměř jistě nalézají osoba královny Kleopatry, protože alchymistické teorie zde nenalézají žádné opodstatnění. Naopak královská příslušnost Kleopatřina může být spojována s panovnickým ideálem císaře Ferdinanda, který se na fasádě snažil umělec vytvořit. Jak již bylo zmíněno výše, žena s hady je od středověku považována za alegorii Moudrosti, podobně tak počínání královny Kleopatry bylo vykládáno jako moudré a následováníhodné.

Shrneme-li celý výzdobný pás, na kterém se zleva nachází Judita (Statečnost), Kymon a Peró (Láska) a doprovází je postava Kleopatry (Moudrost), můžeme si povšimnout, že setkáváme se souborem ctností, z nichž jedna je božská (tzv. teologická) a to Láska.²²⁷ Statečnost a Moudrost představují ctnosti kardinální (přirozené). K nim můžeme ještě připojit Spravedlnost, která se nachází vedle Ferdinanda I. Poslední kardinální ctností, která zde chybí je Umírněnost.²²⁸

²²⁶ HALL 1974, 286.

²²⁷ Dalšími božskými ctnostmi jsou Víra a Naděje. In: RAHNER/ VORGRIMLER 1996, 53.

²²⁸ Ctnosti rozlišil na lidské a božské sv. Tomáš Akvinský. Vedle tohoto dělení existuje dále dělení na sedm ctností a neřestí v pojetí Psychomachie od Aurelia Prudentia Clementa. Psychomachie odlišuje ctnosti jiné a to: pokoru (humilitas), štědrost (caritas), přejícnost (benevolentia), mírumilovnost (patientia), cudnost (castitas), střídmost (temperantia), činnost (industria).

10.2.4. Paridův soud a Válka trojská

Paris, syn trojského krále Priama, pastevec a muž, kterému bylo při narození věštěno, že způsobí zkázu Tróje. Kvůli této věštbě byl pohozen a odsouzen, aby zemřel na svazích hory Ídy. Nalezli jej však pastýři a vychovali jej.

Nejnámější námět z Paridova života, je jeho osudný rozsudek nad krásou tří antických bohyň. Paridova soudu a účastnila bohyně Venuše, Junona a Minerva (Afrodita, Héra a Pallas Athena v případě řecké mytologie). Paris měl předat zlaté jablko té bohyni, která podle něj byla nejkrásnější.²²⁹ Každá z bohyň mu za jeho rozsudek slibovala dary. Avšak Paris si vybral bohyni Venuši, která mu slibovala nejkrásnější ženu na světě, kterou byla spartská královna Helena. Jejím únosem Paris vyvolal spartskou invazi do Tróje a tím se naplnila věštba o zániku města jeho přičiněním.²³⁰

S Trojskou válkou se pojí i rodová mytologie Habsburků. Habsburský rod si nesmírně zakládal na propagaci svých starobylých kořenů, sepjetí mytologických, duchovních a mocenských představ o tradici vlastního rodu utvářelo přesvědčení Habsburků o svém předurčení k vládě nad křesťanským světem.

Počátky svého rodu Habsburkové spojují s hrdinskými skutky Aenea, který po vyplenění Tróje uprchl na Apeninský poloostrov a založil zde římskou říši, jak praví báje.

Skrze přenesení božské moci Jupitera do rukou vladaře Augusta dochází k potvrzení božského původu vlády římských císařů. Po zániku západořímské říše přebírají legitimitu jejich panování franští vládcí, kteří se

²²⁹ I v tomto námětu se stává jablko předmětem sváru, podobně jako v Prvotním hříchu Adama a Evy, se kterými jsme se setkali na předchozích řádcích.

²³⁰ HALL 1974, 339.

hlásili ke křesťanské víře a považovali Krista za nového Aenea. Hlouku římské tradice vlády ztělesňoval Herkules, který vládci při korunovaci jejich císařské orlice propůjčoval svoji sílu a odvahu. Tato přesvědčení se pak zrcadlila v mocenském jednání rodu, v kulturní komunikaci a hlavně v umění.²³¹

10.2.5. Figura rytíře (Ferdinand I.)

Zobrazení napravo od postavy Spravedlnosti zachycuje rytíře ve zbroji, který byl a je do dnešních dnů ztotožňován s osobou Ferdinanda I. Habsburského.²³² [47] Ztotožnění jistě proběhlo na základě nápadné podobnosti portrétu rytíře na fasádě Granovských s portrétem Ferdinanda I. v grafických listech Francesca Terzia a rytce Gaspara Osella, *Imagines Gentis Austriacae* z let 1558 až 1571.²³³ [48] Nápadnou podobnost můžeme pozorovat i na jiných dílech zachycujících osobu Ferdinanda I. jako muže pokročilého věku v jeho období vlády nad českými zeměmi. Dominantními obličejovými rysy jsou typický ostrý zahnutý habsburský nos, plnovous, vlnité vlasy zastřížené u čelisti a mírně propadlé tváře orámované výraznější lícní kostí.

²³¹ BŮŽEK/ SMÍŠEK 2017, 9.

²³² S tímto tradičním spojením přichází již LEHNER 1886, který však pouze poukazuje na osobu Ferdinandovu a navazuje na něj HERAIN / TEIGE 1908, který se domnívá, že malby musely vzniknout nejpozději v roce 1564, neboť toho roku Ferdinand I. umírá. Od tohoto výroku až dodnes pokračuje nepřesná tradice datování výmalby paláce Granovských do 60. let 16. století společně s dokončením domu. Tento výrok však není přesný a datace se novým výzkumem posouvá minimálně do či po roce 1565. O posunutí do roku 1565 se pokusila ve své práci i Lenka Babická, BABICKÁ 2012, která poukázala na dobu účasti Francesca Terzia na výzdobě Melantrichovy bible a souvislost s výmalbou paláce Granovských. Poukázala na to, že malby musí pocházet minimálně z roku 1565, protože toho roku začal Francesco Terzio pracovat na Melantrichově bibli po Florisi Abelovi. Avšak toto zdůvodnění nepovažuji za dostatečně nosné vzhledem k minimální podobnosti výmalby paláce Granovských a ilustrací Melantrichovy bible.

²³³ KROPÁČEK 1998 dává do přímé souvislosti Ferdinanda I. z cyklu *Imagines Gentis Austriacae* s postavou rytíře na paláci Granovských. Sice jako první vyslovuje tento fakt, ale jistě byla tato okolnost známá i dřívějším badatelům, protože jinak nelze tak rozhodné spojení těchto dvou děl vysvětlit, než že si byli vědomi této grafické předlohy a pracovali s jejím výtvarným rázem.

S obdobným vzhledem můžeme panovníka zaznamenat v dobových dílech.²³⁴ Z jejich příkladů si můžeme povšimnout, že portrétní zobrazení panovníka bylo poměrně ustálené. [49] [50]

Dle mého názoru tedy není možné na základě portrétních rysů pochybovat o tom, že na paláci je skutečně vymalován Ferdinand I. Srovnáme-li jeho portrét s portrétem jeho nástupce a syna v jedné osobě, s portrétem Maxmiliána II., naskytou se nám očividné rozdíly ve fyziognomii tváře (zvláště v oblejším tvaru obličeje), úpravě vousů a v celkovém vzezření.²³⁵ Snadnější nežli zaměnit Ferdinanda I. za Maxmiliána II. by bylo zaměnění jeho dvou synů, kteří oba vykazovali podobné rysy tváře a nosili podobnou úpravu vlasů.²³⁶ [51] Vedle toho musíme jistě pracovat s mužem, který byl již korunovaným králem zemí Koruny české, protože nejen že v rukách drží meč a dokonce říšské jablko, ale zároveň má na hlavě usazenou korunu, tedy není pochyb, že se jedná o krále, ba dokonce císaře. Takováto kritéria by v možné době vzniku sice splňoval nejen Ferdinand I. (korunovaný na českého krále 1526 a na římského císaře 1556), ale i jeho syn Maxmilián II. (korunovaný na českého krále 1562 a na římského císaře 1564).²³⁷

²³⁴ Shodné portrétní rysy můžeme spatřovat v dílech, jako jsou *Portrét císaře Ferdinanda I. od Hanse Bocksbergera staršího* z roku 1550, grafický posmrtný *Portrét Ferdinanda I. od Martina Roty* z roku 1575 či *Portrét Ferdinanda I. Habsburského od Hannse Lautensacka* z roku 1556. Na rozdíl od těchto zobrazení mírně odlišné rysy nese portrét Ferdinanda I. Habsburského v grafickém cyklu *Heldenrüstkammer (Zbrojnice hrdinů)* na které se podíleli: koncepce: Jakob Schrenck von Notzing (1539–1612), inventor: Giovanni Battista Fontana (Francesco Terzio?) a rytec: Dominicus Custos (1560–1612). Ferdinandův portrét zde nese název *Ferdinandus Primus* a vznikl v roce 1603, neboli 39 let po úmrtí císaře. Zajímavým zpodobněním Ferdinanda I. je jistě i jeho portrét v knize s ilustracemi českých králů, v knize *Catalogus ducum regumque Bohemorum* od Martina Kuthena ze Šprinsberka z roku 1540, skrze který jistě chtěl tvůrce knihy demonstrovat Ferdinandovu příslušnost k posloupnosti českých panovníků. Ferdinand I. zde výčet českých králů svojí podobiznou uzavírá. Nepřekvapivě je zde zobrazen v mladickém věku.

²³⁵ Jako dobrá demonstrace mohou posloužit opět grafické listy Francesca Terzia, *Imagines Gentis Austriacae*, ve kterých bylo dbáno na portrétní věrnost zobrazovaných.

²³⁶ Srovnej Maxmilián II. a Ferdinand Tyrolský v *Imagines Gentis Austriacae* (1558–1571).

²³⁷ HAMANNOVÁ 1996, 91–97.

Ferdinandův bratr, Karel V. se snažil svými výpravami do Tunisu roku 1535 a Alžírsku v roce 1542, kdy vedl vleklou válku s Turky, vzkřísit středověkou ideu svaté války a oživit hodnoty pohasínajícího křesťanského rytířství.²³⁸ Idea křesťanské rytíře se pak opakuje v souvislosti s Rudolfem II., který ačkoliv se nikdy osobně nepostavil v polních taženích proti Osmanům, byl dobovou propagandou prezentován jako křesťanský rytíř, který se zbraní v ruce brání Kristovu víru a katolické náboženství před útoky jinověrců.²³⁹

Rytíř je oděn do jezdecké zbroje, která má nárameníky zdobené tordovaným provazem. Jeho koruna je v mnoha detailech shodná s korunou právě na grafickém listu z *Imagines*, avšak zbroj se v tomto grafickém listu nevyskytuje vůbec. Císař je oděn do hermelínového roucha, který mu halí celou postavu. Není ani nutné, aby šlo o konkrétní císařskou zbroj, vzhledem k použití jistých detailů oblíbených spíše v minulosti, se nám naskytuje myšlenka, že malíř provedl kompilace určitých částí zbroje z grafických předloh. Spojování této zbroje s konkrétní zbrojí by pro havarijní dochování maleb mohlo být nešťastným, snad i téměř nemožným.²⁴⁰

Pozoruhodným detailem pak je i užití dvou mečů ve vyobrazení rytíře. Jeden z mečů svírá rytíř ve své pravé ruce a druhý má upevněný za pasem. [52] S tímto zajímavým detailem se setkáváme i na jiných renesančních dílech a může mít různou konotaci. V případě Ferdinanda se jedná nejspíše o zobrazení jeho vlády nad celým habsburským soustátím, případně vyjádření jeho uznání za krále českého a zároveň jeho císařskou příslušnost, kterou by podtrhoval i detail říšského jablka. Podobně je Ferdinand vyobrazen i na radnici ve Zwettlu, kde se nachází nad hlavním portálem po boku svého bratra, Karla V. I zde

²³⁸ BŮŽEK / SMÍŠEK 2017, 13.

²³⁹ BŮŽEK / SMÍŠEK 2017, 17.

²⁴⁰ Vodítky mohou být detaily na zvýšeném lemu nárameníku, lemování v podobě tordovaného provazu, špičatá forma plátu zajišťující přechod mezi nákolníkem levé nohy a horním plátem. Poslední zmíněný detail se ale těšil oblibě spíše v 15. století. Proto usuzuji, že se nejedná o módní renesanční zbroj, ale spíše o zbroj kompilovanou ze starších grafických listů.

třímá jeden z mečů v ruce a druhý má přidělaný za pasem. Proto toto zobrazení nebude jistě náhodné či mylně vytvořené umělcem a nese význam odkazující k mocenskému postavení, snad k vládě nad jednotlivými državami.

10.2.6. Postava Spravedlnosti

Spravedlnost jinak také Justitia byla jednou ze ctností, která byla v době renesance okázale dávána najevo. Její ikonografie se v období renesance ustálila v podobě ženy, která za své atributy přijala meč a váhy. Meč představuje sílu a váhy značí nestrannost.²⁴¹ Jde o jednu z kardinálních ctností společně s Obezřetností, Statečností a Mírností. V Platónově ústavě způsobuje Spravedlnost usměrňování chodu společnosti a je základem harmonického působení ostatních ctností. Renesanční humanisté proto ze Spravedlnosti vytvořili ctnost vůdčí.²⁴²

Spojení postavy Spravedlnosti a postavy císaře Ferdinanda jistě není náhodou. Obě postavy se nacházejí ve stejném dekorativním pásu, dokonce vedle sebe. Spravedlnost jako kdyby přistupovala k císaři po jeho pravici a zpřímá na císaře hledí. Ctnost spravedlnosti byla v ideologii Ferdinanda I. hluboce zakořeněna. Dokonce jeho osobní motto znělo „FIAT IUSTITIA, PEREAT MUNDUS“ (Staň se spravedlnost, i kdyby svět měl zaniknout).²⁴³ Jeho silného zápalu pro tuto ctnost si cenili i humanističtí autoři v době renesance v Čechách. Důkazem pro to nám jsou literární práce vydávané v Melantrichově tiskařské dílně. Vincenc Makovský z Makova v roce 1565

²⁴¹ Od 16. století se začíná uplatňovat páska přes oči jako další symbol její nestrannosti. V jiných renesančních alegoriích znamenají zavázané oči nedostatek soudnosti, jak je tomu v případě Kupida, Osudu a Nevědomosti. V antice byla však Spravedlnost známá svou jasnozřivostí. Od 17. století může vyměnit váhy za fascēs, římský symbol autority. In: HALL 1974, 425.

²⁴² HALL 1974, 425.

²⁴³ HAMANNOVÁ 1996, 91.

²⁴³ HAMANNOVÁ 1996, 91.

vydává elegii na smrt císaře Ferdinanda I. Téhož roku vydal arcibiskup Antonín Brus svoji řeč, kterou pronesl na císařově pražském pohřbu. Nejdůležitějším literárním dílem však je skladba *Querela Iusticie* neboli *Nárek spravedlnosti* vydaná roku 1566 humanistou Janem Balbínem z Vorličné. Dle této skladby smrtí císaře „*spravedlnost uprchla na nebesa a na zemi jí není.*“²⁴⁴

Proto se zdá, že už doboví pražští humanisté si byli vědomi Ferdinandova úzkého vztahu ke Spravedlnosti, proto i ideový původce chiaroscurových maleb na paláci Granovských si musel tohoto úzkého svazku být vědom. Snad na této koncepci mohl hypoteticky trvat i samotný zadavatel výmalby a to Jakub mladší Granovský z Granova. Jeho rodina byla s císařem úzce spojena, vděčila mu za své výsadní postavení a společenský vzestup, jak již bylo zmíněno v kapitole o rodu Granovských.

10.2.7. Bakchanal

Zvláštní námět, který se badatelům dosud nepodařilo určit a který sestává z průvodu různě dovádějících dětí²⁴⁵, bývá interpretován jako Bakchanal.²⁴⁶ Tato hypotéza nemusí být neopodstatněná. Bakchův kult byl v hojné míře pěstován na dvoře Ferdinanda Tyrolského především na jeho zámku Ambras, kde nechal arcivévoda upravit speciální grottu na Bakchovu jeskyni, ve které probíhaly rituální pitky, kterých se účastnili návštěvníci Ambrasu.²⁴⁷ Zůstane však nezodpovězenou otázkou, nakolik si arcivévoda na bakchanáliích cenil jejich emocionálních, původně orgiastických rysů, a nakolik ho ovlivnily i jejich novoplatónské interpretace.

²⁴⁴ PEŠEK 1991, 29.

²⁴⁵ Kompozice dovádějících dětských postav může připomenout i obraz *Průvod puttů* od „Mistra s hrací kostkou“ z roku 1530.

²⁴⁶ LEHNER 1886; HERAIN / TEIGE 1908; BABICKÁ 2012.

²⁴⁷ BŮŽEK 2006, 225–228.

Ferdinandův „Bakchův kult“ měl bezpochyby hlubší kontext, stejně jako měl arcivévoda sklony k hedónismu. V jeho pojetí se nejspíše jednalo o „kratochvilné“ počínání, uvolnění dionýských sil v člověku, které otevíralo cestu k přírodě a přirozenosti člověka.²⁴⁸

10.2.8. Zhodnocení ikonografie fasády B

S přihlédnutím k získaným poznatkům se domnívám, že výmalba mohla snad vzniknout jako reakce na královu smrt, snad dokonce pro příležitost smutečního průvodu, který se v Praze konal. Hypotetické časové rozmezí by pak bylo ohraničeno úmrtím císaře v roce 1564 a srpnem roku 1565, kdy se uskutečnily smuteční slavnosti na památku Ferdinanda I. Slavnosti spojené s pohřby panovníků nemusely nutně probíhat těsně po úmrtí dané osoby. Maxmilián II., který připravoval pohřební slavnosti svého otce, odložil smuteční slavnosti dokonce o celý rok od otcova skonu kvůli říšským záležitostem a vlastnímu zdraví. Ferdinand I. ve svém testamentu z roku 1543 vyjádřil přání být pohřben v katedrále sv. Víta v Praze, kde nakonec také v srpnu roku 1565 spočinul po boku své milované ženy Anny Jagellonské.²⁴⁹

Smuteční průvod Prahou začínal u kostela sv. Jakuba v Praze²⁵⁰, tedy v těsné blízkosti Týnského dvora. Není proto nemožné, že by skrze Týnský dvůr trasa ke katedrále sv. Víta vedla. Jakub mladší Granovský takto mohl dát okázale najevo svoji věrnost habsburskému rodu a podílet se na posledním rozloučení s panovníkem. Ačkoliv k takovýmto příležitostem vznikaly spíše dočasné dekorace, které se do dnešních dnů nedochovaly,²⁵¹ nelze vyloučit, že by rod Granovských toužil vyobrazení zachovat na své celnici. Vždyť v druhé

²⁴⁸ MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014, 223.

²⁴⁹ BŮŽEK / SMÍŠEK 2017, 615–618.

²⁵⁰ BŮŽEK / SMÍŠEK 2017, 615–618.

²⁵¹ Příkladem může být *Česká slavobrána na Rossmarktu při slavnostním vjezdu Maxmiliána II. po korunovaci na římského krále dne 16. 3. 1563 do Vídně*. In: KUBÍKOVÁ/ HAUSENBLASOVÁ/ DOBALOVÁ 2017, 331.

polovině 16. století stoupal zájem i o umění v měšťanských domácnostech a portréty *uomini famosi* či portréty vládců soudobých i minulých byly běžnými doplňky měšťanské domácnosti.²⁵²

Můžeme tedy hypoteticky vyvodit, že výzdoba pravé fasády paláce Granovských odkazuje k oslavě dobré vlády Ferdinanda I. Naznačovaly by nám to přítomné alegorie ctností nacházejících se na fasádě vyjádřené Juditou, Kymonem a Peró, Kleopatrou a alegorií Spravedlnosti, která na rozdíl od ostatních ctností není vyjádřena historickou či biblickou postavou, ale její přítomnost i ve vedlejší fasádě je patrná na starozákonních námětech. Spravedlnost se dokonce nachází po boku císaře Ferdinanda I., což můžeme vykládat jako těsné spojení Ferdinanda I. s jeho osobním přesvědčením. K habsburskému rodu se vztahuje i námět Trojské války a Paridova soudu jako vyjádření jejich mytologických počátků. Za námětem Trojské války můžeme hypoteticky vidět i v té době aktuální válku s Turky či obsazení Prahy po stavovském povstání roku 1547, kde králi Ferdinandovi I. pomáhal rod skrze osobu Kašpara Granovského. Demonstrace rytířského ideálu kříšeneho nejen Ferdinandem I., jeho bratrem Karlem V. ale později i Rudolfem II. se může zrcadlit právě ve volbě námětů, ale také v použití jezdecké zbroje, do které je Ferdinand I. na malbě oděn. I přítomnost mnohých trofejí (ve cviklech, v poli vedle postavy císaře) odkazuje na válečnickou tematiku.

Námět Bakchanalu pak může odkazovat k zámku Ambras, kde byla rodina přítomna a odkud si jistě dovezla inspiraci pro vytvoření výzdoby paláce právě po způsobu, který ambraskou výzdobu nesmírně připomíná. Bakchantské oslavy také mohly odkazovat ke konzumaci vína, která na celnici ve velkém probíhala či odkaz na Ferdinandova syna Ferdinanda Tyrolského.

²⁵² PEŠEK 1993, 109–112.

11. Grafické předlohy a otázka autorství

Malby na paláci Granovských z Granova můžeme po zajištění veškerých faktů zařadit do prací ovlivněných dvorským okruhem. Samotného autora se pro nedostatek pramenů nejspíše nepodaří nikdy určit, zároveň ale můžeme o jeho způsobu práce vyslovit několik zásadních poznatků.

Po srovnání maleb na paláci s dostupnými grafickými předlohami, které se těšily velké oblibě od 30. let 16. století v Česku,²⁵³ [53] jsem našla značnou shodu s biblickými ilustracemi Virgila Solise, [54] kterými se zabýval od 60. let 16. století. Tradičně se východiska pro biblické náměty pojí s ilustracemi Melantrichovy Bible od Francesca Terzia. [55] Domnívám se, že k tomuto propojení došlo na základě úvah nad podílem právě zmíněného Francesca Terzia na výzdobě paláce. Zdá se, že badatelé uvažovali tak, že pokud se na fasádě nachází Ferdinand I. z Terziova grafického cyklu *Imagines Gentis Austriacae*, tak bez pochyb i biblické náměty vychází z Terziova díla.²⁵⁴

Hypotéza, že byly malby vytvořeny přímo Terziem byly od Jana Heraina poněkud naivní, avšak jejich východisko v dvorském okruhu není neopodstatněné.²⁵⁵ Předkládám proto mé řešení otázky autorství paláce Granovských. Domnívám se, že autor maleb jistě mohl být příslušníkem dílny dvorního malíře Ferdinanda Tyrolského, Francesca Terzia, či jiného manýristicky ovlivněného mistra, dokonce snad již malíře aktivního v době vlády a možná i při dvoru Maxmiliána II., pracoval ale samostatně a dokonce

²⁵³ Jmenujme např. grafické listy Virgila Solise *Biblishe Figuren des alten und neuen Testaments* z roku 1566, Solisovy ilustrace k *Ovidiovým Proměnám* z roku 1563, dílo Hanse Sebalda Behama *Vir Bonus* z roku 1538, díla Josta Ammana, *Feyerabendova bibli* z let 1564 a 1578, nebo jeho spolupráci s J. Bocksbergerem *Icones Livianae* z roku 1534 a tak dále.

²⁵⁴ Mezi badatele, kteří přijímají názor prvně vyslovený Janem Herainem o příslušnosti granovských maleb do dvorského okruhu, můžeme jmenovat: POCHÉ 1988, 103; LÍBAL / MUK 1996, 247; VLČEK 1996, 431; KROPÁČEK 1998, 54–55.

²⁵⁵ Stav bádání na poli autorství a provenience autora maleb na paláci Granovských z pohledu českých odborníků jsem představila podrobně v kapitole 7. 2.

výjevy na paláci komponoval invenčně. Samozřejmě беру při hodnocení maleb v potaz restaurátorské zásahy a setření původního rukopisu umělce. Pracuji proto spíše se způsobem komponování námětu a jeho srovnání s dobovou produkcí výzdoby fasád.

Zdá se, že malíř sledoval ustálené vzory pro tvorbu kompozice (i proto můžeme v námětech vnímat jak část Terziova vkladu, tak část kompozic vytvořených Virgilem Solisem), provedl je však osobitě a originálně, jak bylo tou dobou vyžadováno. Proto nemůžeme náměty spojit s totožnou grafickou předlohou, jak se to badatelům daří v případě sgrafitových celků na českém území.

Nejzřetelněji můžeme následování kompozic Virgila Solise a Francesca Terzia vnímat v námětech Samsona a Delily, Josefa a Putifarky a Zuzaniny lázně (Davida a Betšeby). Právě v těchto námětech malíř kopíruje schéma kompozice, pohyb a rozmístění figur, ale ozvláštňuje námět vlastním vkladem. V případě Josefa a Putifarky přidává baldachýnové pozadí a posunuje významově gesto Josefovo, u Samsona a Delily pracuje s natočením postavy Samsonovy a umísťuje děj do interiéru s průhledem, v případě koupající se ženy využívá erotiku a monumentalitu nahých ženských zad natočených k nám a snaží se modelovat prostor na kompozici nepříznivé stísněné ploše.

Naproti tomu nejvíce novátorsky se autor projevil u námětu Kaina a Ábela, kde naprosto nově převrací napadeného Ábela hlavou dolů pro vytvoření dramatickosti kompozice. Inovativní je i přístup ke statickému výjevu Abraháma a Izáka, kde se vůbec nepřidrhuje ustálených kompozic, ale modeluje námět dokonce nově ikonograficky, kdy vypouští z námětu Izákův obětní oltář a umísťuje jeho postavu nespoutanou přímo na zem jako mučedníka.

Z těchto detailů usuzuji, že náměty mohly mít vzdálenou inspiraci v módních grafických listech oné doby, ale hlavní invenci provedl malíř fresek sám. Předpokládám také, že vedle tohoto malíře-figuralisty, se na výzdobě

mohl podílet buďto jeden, či více malířů-kvadraturistů. Usuzuji tak z poměrně konvenčního následování grafických předloh při tvorbě marginálií, které obklopují hlavní figurální náměty, což kontrastuje s invenční tvorbou v hlavních významových polích malby. Zde jsem, oproti námětům figurálním, byla schopná nalézt grafické předlohy, které mohly hypoteticky sloužit jako předloha či silně inspirovat malířské dekorace kolem hlavních námětů.

Zajímavým faktem je silná orientace na Nizozemí a Německo v případě volby předloh pro marginálie. Pro výzdobu karyatid, které se nacházejí mezi sdruženými okénky, předpokládám předlohu Hanse Vredemana de Vries a to grafický cyklus *Caryatidum sive Athlantidum Multiforium (Caryatidum vulgus termas vocat)* vznikající kolem roku 1565. [56] Karyatidy na paláci nesou shodné znaky s jednoduššími karytidami z grafické předlohy. Hansi Vredemanu de Vriesovi můžeme také připisat podíl na námětech ve cviklech, kde se nacházejí hudební nástroje a válečnické trofeje obklopené stuhami. Pro tyto dekorace mohly posloužit de Vriesovy grafické listy jako *Vier Hängetrophäen mit Musikinstrumenten...*, nebo *Panoplia, sev armamentarium ac ornamenta...* [57] S malbami na paláci se shodují nejen užitými předměty, ale také konceptem, kde jsou předměty shluknuté ve vrstevnatých kompozicích umístěné do proplétajících se stuh. Rollwerkové frontony nad okny paláce také můžeme sledovat v jeho grafických dílech. Dále de Vries vytvořil cyklus *Deorum Dearumque Capita*, [58] kde hlavy antických božstev zasazuje do medailonu. Obdobně jsou komponovány i hlavy v medailonech na paláci Granovských. Avšak výslovně spolu tato dvě díla nespojuji.

Vedle Hanse Vredemana de Vriesa můžeme nalézt východiska pro ovocné girlandy a živočichy v díle Josta Ammana *Icones Livianae* z roku 1572. [59] Trsy ovoce a podivný kříženec ptáka a šelmy se objevují na úvodním listu tohoto díla. V neposlední řadě zmiňme ještě domácí tradici knižní malby, kde i v bordurách *kancionálu Litomyšlského* (1561) nebo *kancionálu*

Mladoboleslavského (1572) můžeme pozorovat obdobné girlandy, maskarony a jiné dekorativní detaily shodné s těmi, které nalezneme i na paláci Granovských.

Zdá se proto tedy, že dílna, která by byla schopná vymalovat za krátký čas, svižně a v rozsáhlých *giornatech* (jak nám dokládají restaurátorské zprávy)²⁵⁶ plochu celého paláce, musela sestávat z kvalitního vůdčího malíře a pomocníků pro tvorbu dekorací. Tato skupina umělců orientovaná na italské a nizozemské vzory pak vytvořila toto významné dílo, snad za pomoci inventora ikonografického programu, kterého jsem se však pro nedostatek pramenů nedopátrala.

12. Možnosti datace maleb

Datace maleb paláce je dodnes nedorešena a ani já nevyslovím konečné rozuzlení. Předestřu ale nové poznatky, se kterými doposud nebylo pracováno, které přinášejí návrh nové datace maleb. Dříve bylo předpokládáno, že malby vznikly zároveň se stavbou paláce, či maximálně do roku 1564, kdy umírá Ferdinand I.²⁵⁷ V druhé polovině minulého století se názor posunul k letům 1560 – 1570.²⁵⁸

Ráda bych se vyslovila k veškerým proběhlým návrhům datace. První hypotézou bylo, že malby vznikly hned v době výstavby paláce, a to v letech 1558 – 1560. Vystává otázka, proč malby musely nutně vzniknout zároveň se stavbou paláce. Granovští nebyli šlechtický rod, pocházeli z měšťanské vrstvy. Přestože nebyli chudým rodem, je možné, že po tak nákladné přestavbě, kterou

²⁵⁶ ŠAFUS 2012.

²⁵⁷ LEHNER 1886, HERAIN / TEIGE 1908, MUK / VILÍMKOVÁ 1981.

²⁵⁸ BABICKÁ 2012, 52.

provedli na bývalé celnici, nemuseli mít prostředky pro okamžité vyzdobení fasády paláce. Prodleva proto není vyloučená.

Druhou přejímanou tezí ze starší literatury je, že malby vznikly do roku úmrtí Ferdinanda I., tedy do roku 1564. Avšak vyobrazování slavných mužů bylo populární po celou dobu renesance a nemuselo se jednat pouze o soudobé či žijící muže. Vyobrazení Ferdinanda I. by bylo odůvodnitelné i po jeho smrti, protože jak již bylo zmíněno, rodina Granovských měla s Ferdinandem I. exkluzivní vztah.

Důležitým faktorem pro dataci maleb je doba renesanční přestavby zámku Ambras u Innsbrucku z iniciativy Ferdinanda Tyrolského. S tou Ferdinand započal buďto v roce 1563 nebo v roce 1564, kdy již Tyrolsko zdědil po smrti svého otce. Zde se jedná o nový podnět pro dataci, se kterým doposud nebylo počítáno.

Vezmeme-li v potaz, že palác Granovských svým výzdobným programem reaguje na výzdobu zámku Ambras (aby tomu bylo naopak, je téměř vyloučené), podobně jako další rezidence v českých zemích, datace výzdoby paláce Granovských se musí posunout nejméně na rok 1564, spíše později, protože Ambras musel mít dostatečně reprezentativní charakter pro uvítání dvorských návštěv.

Dalším faktorem pro posunutí maleb do druhé poloviny 60. let 16. století je i otázka grafických předloh. Francesco Terzio na Melantrichově bibli začíná pracovat v roce úmrtí Florise Abela, tedy v roce 1565. Na *Imagines Gentis Austriacae* pracuje mezi lety 1558 – 1573, list s Ferdinandem I. byl dokončen jako jeden z prvních. Grafické listy Virgila Solise, které se šířily Evropou, pocházejí z let 1560 – 1566. Díla Hanse Vredemana de Vriese vznikají v průběhu 60. let, často po roce 1565 a jistě potřebovaly nějaký čas, než doputovaly do českých zemí (jistě před příjezdem Hanse Vredemana de Vriese společně s jeho synem do Prahy do služeb Rudolfa II. v roce 1596).

V neposlední řadě musíme do grafických předloh zařadit ještě grafické listy Josta Ammana z roku 1572 a pokročilé dílo Matyáše Ornyse z Lindperka, které se rozvíjí od 60. let 16. století. [60]

Bez našeho povšimnutí nesmí zůstat ani jméno jistého Seifrieda Granovského z Granova, který se na Ambrasu zapsal v roce 1572 do pověstné „Trinkbücher“ Ferdinanda Tyrolského. Není vyloučené, že se Granovští na Ambras podívali již dříve, ale jistý doklad o tom máme až v roce 1572.

Svoji předešlou tezi o možnosti vztáhnout výzdobu paláce Granovských ke smutečnímu průvodu Prahou při příležitosti pohřbu Ferdinanda I. v roce 1565 úplně nevylučuji, ale upozaduji jí ve prospěch mladších grafických předloh, které dataci mohou doložit lépe, nežli pouhá hypotéza.

Datace paláce Granovských tedy zasahuje mezi roky 1564 až 1572 (možná 1573, počítáme-li se zpožděním s ohledem na zadání malby, návrat do vlasti z Ambrasu a získání grafických předloh). Avšak posuneme-li dataci až k roku 1572, ztrácíme přímou účast Francesca Terzia a musíme počítat s jeho následovníkem. Důvodem je, že už od roku 1572 pobývá Francesco Terzio v Benátkách a do Prahy se do konce života nenavrací. Při takovémto předatování musíme počítat spíše s účastí dvorních malířů Maxmiliána II. nežli Ferdinanda Tyrolského. Avšak tato problematika dalece přesahuje možnosti této práce a proto ponechávám vyřešení této otázky budoucímu výzkumu.

Tuto práci můžeme uzavřít s tím, že roky 1564 – 1573 nám ohraničují dobu, kdy výzdoba paláce mohla hypoteticky vzniknout s ohledem na grafické předlohy a historické okolnosti. Oproti předešlým datačním pokusům přidává kulturní dobový kontext a pracuje s nalezenými předlohami pro výzdobu paláce.

13. Závěr

Po zajištění veškerých dostupných faktů o chiaroscurové výzdobě paláce můžeme vyslovit získané závěry. Chiaroscurová výzdoba vznikla z iniciativy Jakuba mladšího Granovského z Granova, jehož rod byl díky svým zásluhám spřízněný s habsburským rodem. Vedle dvorských služeb zmiňme pomoc Kašpara Granovského Ferdinandovi I. při obsazování Prahy roku 1547, kdy otevřel bránu na Pražský hrad u Prašného mostu. Rod Granovských se z poměrně nevýznamného měšťanského obchodnického rodu vypracoval až do rytířského stavu. Jak se v dobovém vnímání slušelo, dávali svoji společenskou prestiž okázale najevo.

Vedle drobnějších zakázek jako byla portrétní medaile či pořízení zvonu do Týnského chrámu, nechal Jakub ml. přestavět starou celnici v Ungeltu, kde měl zastávat svůj úřad získaný na doporučení českého místodržícího Ferdinanda Tyrolského po doktoru Rackovi. Vedle nákladné renesanční přestavby mezi lety 1558–1560 nechal po výstavbě paláce vyzdobit vnitřní nádvoří fasádu freskovými chiaroscurovými malbami patrně umělcem či umělci z dvorského okruhu. Příslušností k dvorskému okruhu, dokonce snad k dílně malíře Francesca Terzia (snad Terziův pražský následovník), se vysvětluje pokročilá manýristická malba²⁵⁹ umělce, který freskové malby na paláci prováděl svižně a v rozsáhlých giornatech. Zvládnutí velkých ploch svědčí o jistotě v této náročné technice.

Není vyloučené, že se na malbě mohlo podílet malířů několik, jak bylo u dílen zvykem. Pak by na paláci mohl pracovat kvalitní malíř figurálních námětů a jeho práci mohl sekundovat kvadraturista či specialista na dekorativní motivy, jak by nasvědčoval kvalitativní rozdíl mezi hlavními náměty a dekorativní stafáží. Hlavní náměty, které představují sedm starozákonních

²⁵⁹ Ať už některými pokročilými kompozicemi či modelací a typem mohutných maskulturních figur.

výjev na levé fasádě a skupinu příběhů s odkazy na ctnostné jednání na fasádě pravé, vykazují po srovnání s dobovou grafickou produkcí, která byla hlavním východiskem pro nástěnné malby oné doby, znaky autorské invence a schopnost syntézy kompozičních schémat. Oproti tomu malby dekorací z velké části kopírují právě dobovou grafickou produkci.

Ikonografický program a rozvržení maleb na ploše fasády odkazuje snad na významný renesanční zámek Ambras Ferdinanda Tyrolského, který jej nechává od roku 1563 přestavovat pro svůj nadcházející úřad tyrolského vládce. Česká šlechta byla na tyrolském dvoře častými hosty, účastnili se prestižních zábav, které pořádal bývalý český místodržící. Výzdoba Ambrasu pak mohla na české šlechtice zapůsobit natolik, že přistupovali k výzdobě svých sídel po jeho vzoru. Mezi těmito velmoži mohli být i členové rodu Granovských, přeci jen jeden z jejich rodu, Seifried, je doložen v ambraské Trinkbücher jako úspěšný člen Bakchova společenství.

Společenské postavení rodu Granovských pak mohlo jistě pomoci k získání kvalitního malíře z dvorského okruhu pro výzdobu jejich paláce. Že se jedná o osobnost Francesca Terzia je již badateli vyvráceno. Inspirace jeho dílem je však na formální stránce paláce patrná, i přes to, že se jedná o kompilaci kompozic z vícero zdrojů. Na výzdobě paláce můžeme rozeznat inspiraci ilustracemi z Melantrichovy bible, na které Terzio pracoval od roku 1565, nebo portrét císaře Ferdinanda I. z grafického cyklu *Imagines Gentis Austriacae* vznikající mezi lety 1558–1573. Vedle těchto předloh můžeme pozorovat dekorativní práce od *Hanse Vredemanda de Vriese*, *Josta Ammana* nebo biblické náměty *Virgila Solise*. Pokud je určení těchto předloh správné posunuje se nám tím i datace maleb do let 1565–1573, tedy do doby, kdy již českým zemím vládnul císař Maxmilián II. Habsburský a Francesco Terzio se již nacházel v Benátkách.

Ikonografický celek paláce můžeme rozdělit na dvě části. V levé části paláce v oblasti arkádové loggie se za sebou řadí sedm starozákonních námětů, které z veskrze hříšných námětů na levé straně gradují do námětu Abraháma s Izákem a vrcholí triumfem ctností v pravé části fasády. Náměty Adama a Evy, Kaina a Ábela, Lota a jeho dcer jsou vysmívány postavou blázna a akcentovány opičkou v levém medailonu vedle námětu Abraháma a Izáka jakožto symbolu hříchu nebo d'ábla.

Určitým zrcadlením vůči hříšným námětům jsou pak tři náměty, kde ctnost vítězí nad neřestí. Jsou jimi Josef a Putifarka, Samson a Delíla, Lázeň Zuzanina. Tato ctnostná řada uvozená Abrahámovou zkouškou víry pak pokračuje k pravé fasádě na obytném křídle paláce, kde je představena oslava Ferdinanda I. jakožto ctnostného rytíře. Ferdinanda I. doprovází po jeho pravici postava Spravedlnosti, představitelka Ferdinandova životního motta.²⁶⁰ Ke ctnostem se vztahují i náměty Judity s hlavou Holoferna (Statečnost či Síla), Kymona a Peró (Láska představená skrze Caritas Romana) a postava Kleopatry (Moudrost). Jde o soubor ctností podřízených Spravedlnosti, které by měl mít dle dobového výkladu každý panovník. To, že byl Ferdinand I. pravděpodobně v době výzdoby paláce již minimálně rok po smrti²⁶¹ nijak nevyklučuje jeho vyobrazení. Badatelé se dříve domnívali, že palác musel být vyzdoben do roku úmrtí Ferdinanda I. právě kvůli jeho zpodobnění. Fasáda však mohla být vymalována jako připomínka významného muže, který se zasloužil o povýšení rodu a obranu katolické církve v zemi plné náboženských rozporů. Granovští k císaři jistě chovali zvláštní úctu. Navíc vyobrazování *uomini famosi* včetně soudobých i minulých panovníků celé Evropy bylo běžnou renesanční praxí.

Habsburskou rodovou ikonografií zde zastupuje Paridův soud a válka Trojská, jakožto počátek Habsburské rodové linie, která začíná postavou

²⁶⁰ *Fuit Iustitia pereat mundus.*

²⁶¹ Císař Ferdinand I. zesnul v roce 1564. V roce 1565 pak byl převezen do Prahy a slavnostně pochován v katedrále sv. Víta vedle své milované ženy Anny Jagellonské.

Aenea. Trojská válka může vedle zobrazení panovníka v jezdecké zbroji poukazovat i zuřící války s tureckým nebezpečím, které bylo po celou dobu 16. století i později aktuálním tématem a habsburský rod rád navazoval na ideologii ctnostného křesťanského rytíře bránícího katolickou víru. Určitým odkazem k Ferdinandovi Tyrolskému a snad i k zálibě v pijáctví na pražské celnici mohl být výjev představující Bakchanal. Navazoval by tak poměrně přesně na malby nalézající se na zámku Ambras.

Celou ikonografii tedy můžeme shrnout jako morální exemplum triumfu ctností nad neřestmi, který buďto mohl pozorovatel vnímat jako exemplum pro svojí osobu, nebo vztáhnout ctnostné jednání a jejich postupné vyvrcholení na osobu císaře, kterého si Granovští nesmírně cenili a kterého jistě chtěli skrze výzdobu svého paláce uctít. Ikonografický program v sobě skrývá jistě i na první pohled nepostřehnutelné detaily, kterými se pozorovatel mohl obveselit. Novinka v podobě nudit jistě zaujala pražské měšťanstvo a přitáhla jejich pozornost. Erotický nádech některých výjevů podporovaly i dekorativní prvky, které soudobí lidé dovedli pochopit v jejich plném významu. Hovoříme zde o hudebních nástrojích, symbolu lásky a erotiky, vkomponovaných do cviklů nápadně zrovna u námětů, ve kterých dochází k intimnímu setkání aktérů. Měšťané byli jistě na svoji neřest upozorněni skrze morální exempla a vysmání opicí a bláznem, kteří na ně shlíželi ze středových medailonů vedle Abraháma a Izáka jako představitelů pravé víry.

Na závěr můžeme říct, že ikonografický program paláce Granovských překvapil svojí bohatostí a mnohými vrstvami hypotetického výkladu. Přesný význam se nejspíš nikdy nedovíme, protože je téměř nemožné, aby byl objeven návrh inventora této výzdoby. Avšak po studiu dobového kontextu a sociálně-kulturních východisek pro vznik takovýchto výtvarných celků můžeme vyslovit tuto hypotézu, která se jeví jako oprávněná.

Obrazová příloha



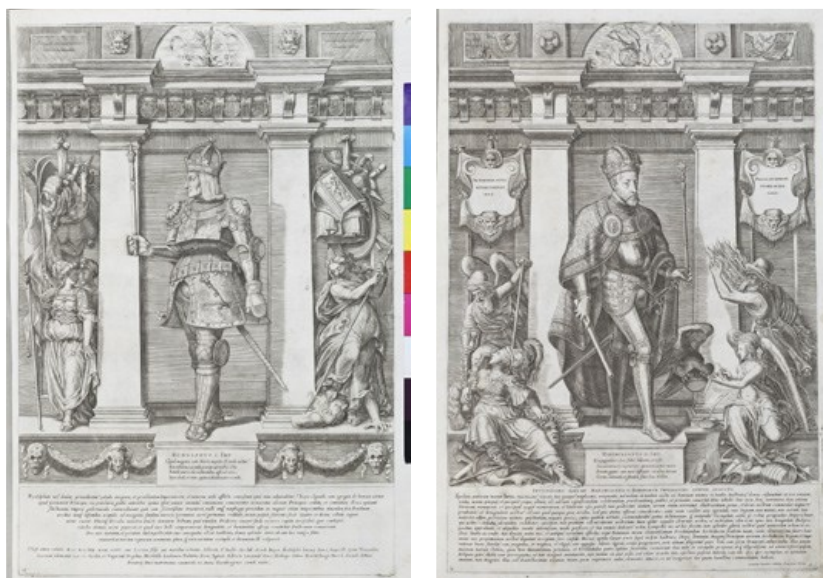
1. **Praha**, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, po 1559, detail erbů na portálech paláce s letopočty 1560 a 1559



2. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1558, malované medailony v průjezdu paláce s předpokládanými portréty Granovských



3. **Innsbruck**, Anthoni Bays, po 1585, Slavnost udílení Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu 1585



4. **Francesco Terzio**, Innsbruck, 1569 –1571, Arcivévoda Ferdinand II. (vlevo) a císař Maxmilián II. (vpravo) z grafického cyklu *Imagines Gentis Austriacae*



5. **Praha**, Hradčany, Letohrádek královny Anny, Paolo della Stella, 1540 – 1550, Reliéf Anna Jagellonská předává Ferdinandovi I. zelenou ratolest z letohrádku královny Anny



6. **Gabriel Bodenehr st.**, Augšpurk, 1704 – 1730, Pohled na zámek Ambras z alba European Pracht und Macht



7. **Innsbruck**, zámek Ambras (Hochschloss), po 1573, Pohled do vnitřního nádvoří zámku Ambras, ukázka malovaného nádvoří, které sloužilo jako inspirace českým šlechticům



8. **Český Krumlov**, zámek Český Krumlov, po 1560, Pohled do vnitřního nádvoří krumlovského zámku, který svojí výtvarnou koncepcí reaguje na výzdobu zámku Ambras



9. **Častolovice**, zámek Častolovice, po 1560, pohled na malovanou fasádu zámku v Častolovicích, která svým výzdobným programem reaguje na zámek Ambras



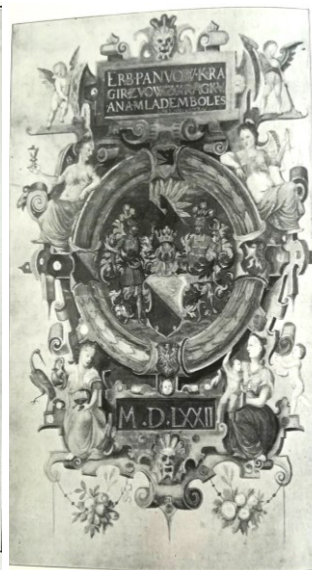
10. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, pravá fasáda paláce Granovských z Granova v Ungeltu, pohled z nádvoří



11. **Řím**, Via della maschera d'Oro, Polidoro da Caravaggio, po 1527, pohled na malířsky pojednanou fasádu Palazzo Milesi, příklad římského domu, který mohl být inspirací českých šlechticů pro výzdobu svých sídel



Obr. 26. M. Ornys. Z kancionálu litomyšlského z r. 1561–63.



Obr. 27. Titulní list kancionálu mladoboleslavského z r. 1572.

12. **Matyáš Ornys z Lindperka**, vlevo detail malby z kancionálu Litomyšlského (1561–1563) a vpravo titulní list z kancionálu Mladoboleslavského (1572), ukázka knižní malby, která byla v českém prostředí reflektována i v rámci nástěnného malířství



13. **Francesco Terzio**, Arcivévoda Ferdinand Tyrolský, 1556



14. **Monografista FT (Francesco Terzio?)**, po 1565, Samson a Delíla z Melantrichovy Bible



15. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na malby paláce Granovských z nádvoří, situace viditelnosti pouhým okem



16. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na sdružená okna zasažená destrukcí v 18. století



17. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, grafické zobrazení malovaných doplňků z 19. století v rámci fasády paláce



18. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1560, detail dochovaných fragmentů fasády v Týnské ulici



19. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1886, Doplnky z 19. století na fasádě paláce Granovských: akantová rozvilina, dva dórské sloupy, busta lva



20. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na téměř zaniklý malovaný pás v oblasti loggie



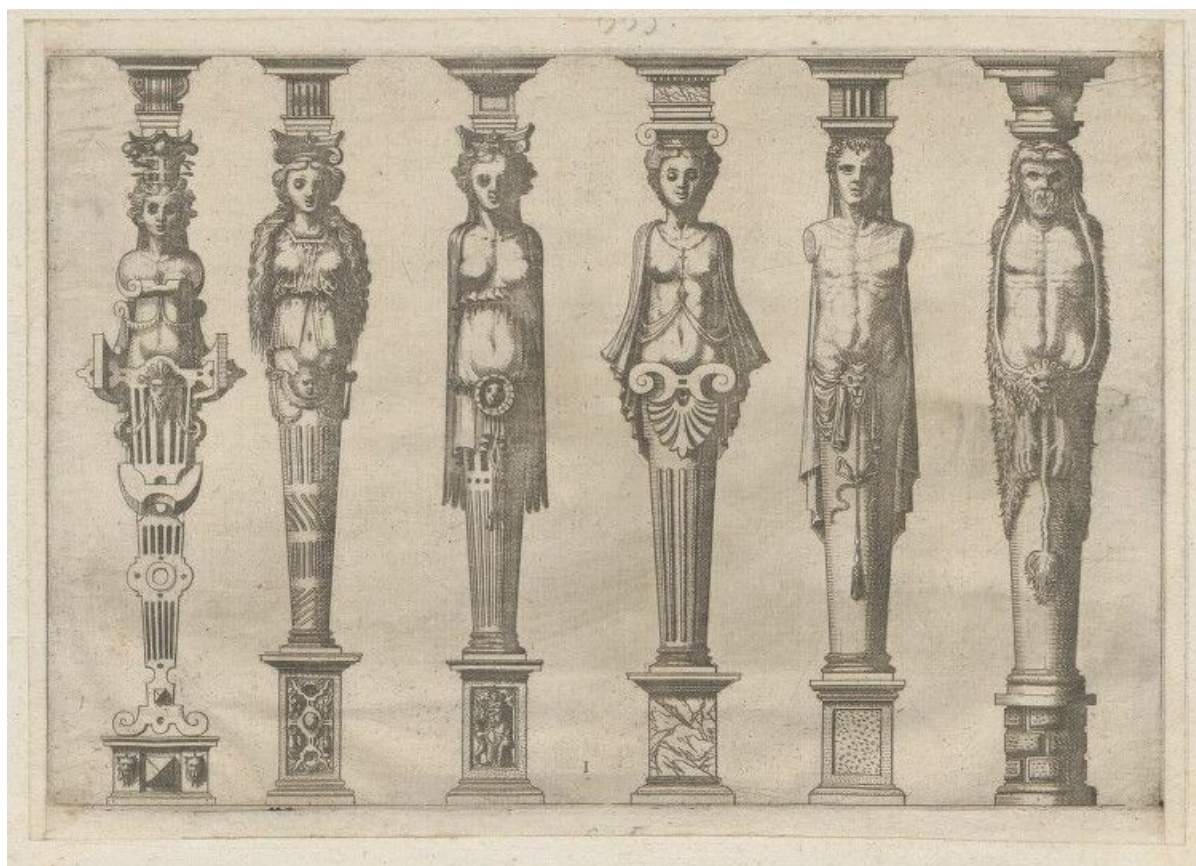
21. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na arkádovou loggii s chiaroscurovou malbou na fasádě



22. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na budovu obytného křídla a její malířskou výzdobu



23. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, první sdružená okénka, detail na karyatidu



24. **Hans Vredeman de Vries**, Antverpy, kolem 1565, Caryatidum (...) sive Athlantidum Multiformium, grafické předlohy, které mohly sloužit jako předloha pro karyatidy vymalované na paláci Granovských z Granova



25. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, druhá sdužená okénka



26. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, třetí sdužená okénka



27. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, detail
malby opice



28. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, čtvrtá
sružená okénka



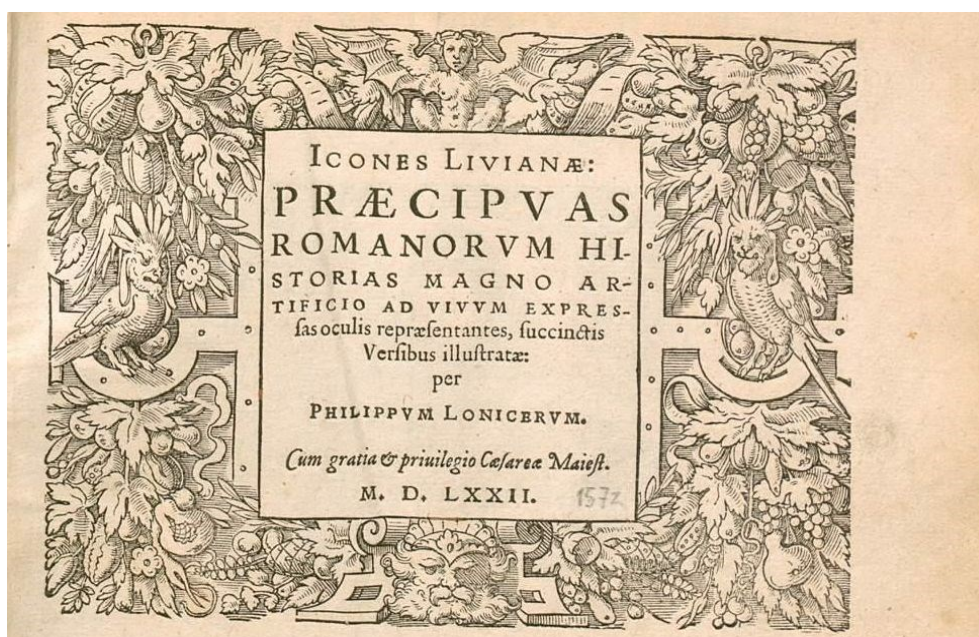
29. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, detail postavy blázna (?) v oblasti pátých sdužených oken



30. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pátá sdužená okénka



31. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, situace komunikace mezi náměty opice a blázna



32. **Jost Amman**, *Icones Livianae*, 1572, úvodní strana knihy, na které můžeme nalézt podobné prvky jako ve výzdobě marginálií na paláci Granovských



33. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, šestá sdužená okénka (putto hrající na dudy)



34. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, sedmá sdužená okénka



35. **Innsbruck**, zámek Ambras, po 1573, nástěnná malba v Innenhof zámku, snad námět “střelba na mrtvého otce” (vpravo), srovnání s fragmentem člověka u stromu z paláce Granovských (vlevo)





36. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, malované kompozice ve cviklech (opakující se motivy hudebních nástrojů a trofejí)



37. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Adam a Eva, Kain a Ábel



38. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Lot a jeho dcery, Abrahám a Izák



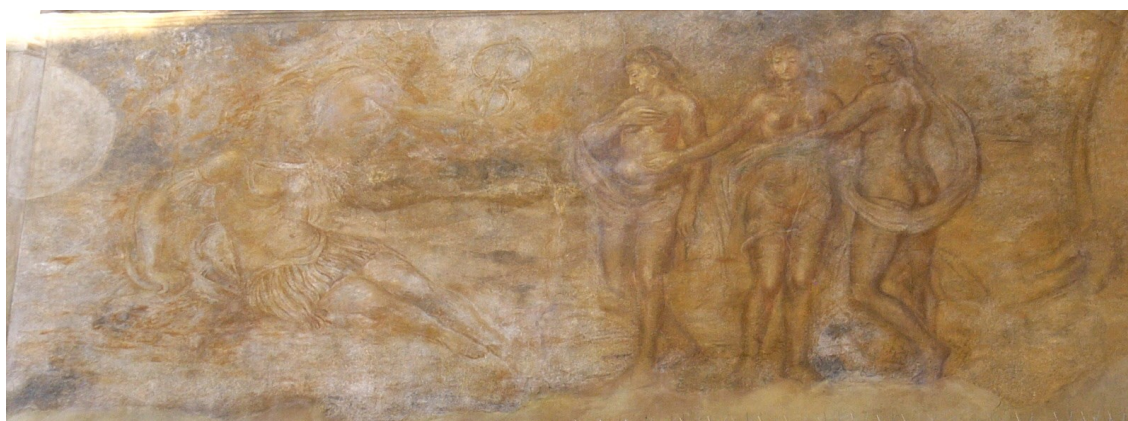
39. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1560, Josef a Putifarka, Samson a Delíla



40. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1560, David a Betšabé nebo námět Zuzana a starci



41. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Judita s hlavou Holoferna, Kymon a Peró, Kleopatra



42. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Celkový pohled na výjev Paridova soudu a Trojské války, dole detail na námět Paridova soudu



43. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565,
Spravedlnost



44. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Rytíř (Ferdinand I.) a kompozice z trofejí



45. **Innsbruck**, sbírky zámku Ambras, Kunz Lochner, 1546, Jezdecká zbroj z takzvané malé soupravy arcivévody Maxmiliána II., tuto zbroj pro sebe nechal pořídit i Ferdinand I., srovnání zbroje Maxmiliána II. a malby na paláci Granovských



46. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Detail z námětu výkládaného jako Bakchanal



47. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, srovnání profilu a koruny Ferdinanda I. z paláce Granovských a z grafického listu Imagines Gentis Austriacae (1558 –1575)



49. **Hanns Lautensack**, Portrét císaře Ferdinanda I., 1556



50. **Dominicus Custos**, Heldenrüstkammer (Zbrojnice hrdinů), 1603, Císař Ferdinand I. ve zbroji



51. **Francesco Terzio**, *Imagines Gentis Austriacae*, 1558 – 1575, srovnání
vzhledu Ferdinanda Tyrolského (vlevo) a Maxmiliána II. (vpravo)



52. **Zwettl**, městská radnice, po 1520, detail sgrafitové výzdoby,
vyobrazení Ferdinanda I. jako mladého krále se dvěma meči



53. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1560, detail námětu Zuzana a starci nebo David a Betšabé, srovnání s grafickými předlohami Virgila Solise a autorů Melantrichovy bible (Francesco Terzio, Floris Abel)



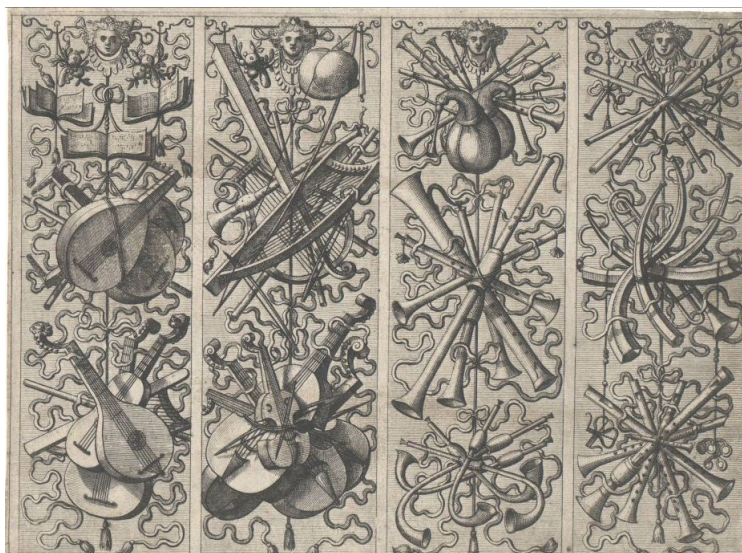
54. **Virgil Solis**, *Biblische Figuren* 1562, ilustrace Kaina a Ábela



55. **Monogramista FA (Floris Abel?)**, *Melantrichova Bible* z roku 1570, ilustrace Kaina a Ábel



56. **Hans Vredeman de Vries**, Caryatidum (...) sive Athlantidum Multiformium (...), kolem 1565, grafické listy sloužící jako předlohy pro malbu, grafiku i architekturu



57. **Hans Vredeman de Vries**, Vier Hängetrophäen mit Musikinstrumenten, Blatt aus der Folge „Panoplia, sev armamentarium ac ornamenta cum artium ac opificiorum tum etiam Exuviarum Martialium, qua Spolia quoque aliis appellari consuevere“, kolem 1572, grafické listy, které mohly sloužit jako předloha pro výzdobu paláce Granovských



58. **Hans Vredeman de Vries**, *Deorum Dearumque Capita*, 1573, Isidis a Mars, příklad užití medailonu pro vyobrazení lidské postavy



59. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, srovnání detailů nástěnné malby s grafickým listem Josta Ammana (*Icones Livianae*, 1572)



60. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, porovnání kompozice z paláce Granovských s grafickými listy Francesca Terzia (vlevo nahoře) a Virgila Solise (vlevo dole)

Seznam vyobrazení

1. **Praha**, Staré Město, palác Granovských v Ungeltu, po 1559, detail erbů na portálech paláce s letopočty 1560 a 1559. Foto: Anežka Bartošíková
2. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1558, malované medailony v průjezdu paláce s předpokládanými portréty Granovských. Foto: Anežka Bartošíková
3. **Innsbruck**, Anthoni Bays, po 1585, Slavnost udílení Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu 1585. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
4. **Francesco Terzio**, Innsbruck, 1569 –1571, Arcivévoda Ferdinand II. (vlevo) a císař Maxmilián II. (vpravo) z grafického cyklu *Imagines Gentis Austriacae*. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
5. **Praha**, Hradčany, Letohrádek královny Anny, Paollo della Stella, 1540 – 1550, Reliéf Anna Jagellonská předává Ferdinandovi I. zelenou ratolest z letohrádku královny Anny. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
6. **Gabriel Bodenehr st.**, Augšpurk, 1704 – 1730, Pohled na zámek Ambras z alba *European Pracht und Macht*. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
7. **Innsbruck**, zámek Ambras (Hochschloss), po 1573, Pohled do vnitřního nádvoří zámku Ambras, ukázka malovaného nádvoří, které sloužilo jako předpokládaná inspirace českým šlechticům pro výzdobu svých sídel. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innsbruck_Schloss_Ambras_Hochschloss_Innenhof_1.jpg, vyhledáno: 10. 4. 2018

8. **Český Krumlov**, zámek Český Krumlov, po 1560, Pohled do vnitřního nádvoří krumlovského zámku, který svojí výtvarnou koncepcí reaguje na výzdobu zámku Ambras u Innsbrucku v Tyrolsku. Reprodukce z: http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/en/zamek_3nadvori_malby.xml, vyhledáno: 20. 4. 2018
9. **Častolovice**, zámek Častolovice, po 1560, pohled na malovanou fasádu zámku v Častolovicích, která svým výzdobným programem reaguje na zámek Ambras. Reprodukce z: <http://castolovice.grhosting.cz/nadvo-ni-freska.html>, vyhledáno: 14. 6. 2018
10. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, pravá fasáda paláce Granovských z Granova v Ungeltu, pohled z nádvoří. Foto: Anežka Bartošíková
11. **Řím**, Via della maschera d'Oro, Polidoro da Caravaggio, po 1527, pohled na malířsky pojednanou fasádu Palazzo Milesi, příklad římského domu, který mohl být inspirací českých šlechticů pro výzdobu svých sídel. Reprodukce z: <http://viaggidiraffaella.blogspot.com/2016/11/le-facciate-dei-palazzi-e-i-cortili.html>, vyhledáno: 21. 5. 2018
12. **Matyáš Ornys z Lindperka**, vlevo detail malby z kancionálu Litomyšlského (1561–1563) a vpravo titulní list z kancionálu Mladoboleslavského (1572), ukázka knižní malby, která byla v českém prostředí reflektována i v rámci nástěnného malířství. Reprodukce z: CHYTIL 1906
13. **Francesco Terzio**, Arcivévoda Ferdinand Tyrolský, 1556. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
14. **Monografista FT (Francesco Terzio?)**, po 1565, Samson a Delíla z Melantrichovy Bible. Reprodukce z:

http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_2, vyhledáno: 13. 3. 2018

15. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na malby paláce Granovských z nádvoří, situace viditelnosti pouhým okem. Foto: Anežka Bartošíková
16. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1886, Doplnky z 19. století na fasádě paláce Granovských: akantová rozvilina, dva dórské sloupy, busta lva. Foto: Anežka Bartošíková
17. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, grafické zobrazení malovaných doplňků z 19. století v rámci fasády paláce. Foto: Anežka Bartošíková
18. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1560, detail dochovaných fragmentů fasády v Týnské ulici. Foto: Anežka Bartošíková
19. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na sdružená okna zasažená destrukcí v 18. století. Foto: Anežka Bartošíková
20. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na téměř zaniklý malovaný pás v oblasti loggie. Foto: Anežka Bartošíková
21. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na arkádovou loggii s chiaroscurovou malbou na fasádě. Foto: Anežka Bartošíková
22. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pohled na budovu obytného křídla a její malířskou výzdobu. Foto: Anežka Bartošíková
23. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, první sdružená okénka, detail na karyatidu. Foto: Anežka Bartošíková

24. **Hans Vredeman de Vries**, Antverpy, kolem 1565, Caryatidum (...) sive Athlantidum Multiforium, grafické předlohy, které mohly sloužit jako předloha pro karyatidy vymalované na paláci Granovských z Granova. Reprodukce z:
<https://books.google.cz/books?id=x2qT3e3Fx5EC&pg=PT6&dq=deorum+dearumque+capita&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjeypDuweTbAhXHWiwKHYvpDnMQ6AEIRzAE#v=onepage&q=deorum%20dearumque%20capita&f=false>, vyhledáno: 21. 6. 2018
25. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, druhá sdružená okénka. Foto: Anežka Bartošíková
26. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, třetí sdružená okénka. Foto: Anežka Bartošíková
27. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, detail malby opice. Foto: Anežka Bartošíková
28. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, čtvrtá sdružená okénka. Foto: Anežka Bartošíková
29. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, detail postavy blázna (?) v oblasti pátých sdružených oken. Foto: Anežka Bartošíková
30. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, pátá sdružená okénka. Foto: Anežka Bartošíková
31. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, situace komunikace mezi náměty opice a blázna. Foto: Anežka Bartošíková
32. **Jost Amman**, *Icones Livianae*, 1572, úvodní strana knihy, na které můžeme nalézt podobné prvky jako ve výzdobě marginálií na paláci Granovských. Reprodukce z: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00027705/images/>, vyhledáno: 15. 6. 2018

33. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, šestá sdružená okénka (putto hrající na dudy). Foto: Anežka Bartošíková
34. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, sedmá sdružená okénka . Foto: Anežka Bartošíková
35. **Innsbruck**, zámek Ambras, po 1573, nástěnná malba v Innenhof zámku, snad námět “střelba na mrtvého otce” (vpravo), srovnání s fragmentem člověka u stromu z paláce Granovských (vlevo).
Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innsbruck_Schloss_Ambras_Hochschloss_Innenhof_1.jpg, vyhledáno: 21. 6. 2018
36. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, malované kompozice ve cviklech (opakující se motivy hudebních nástrojů a trofejí). Foto: Anežka Bartošíková
37. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Adam a Eva, Kain a Ábel. Foto: Anežka Bartošíková
38. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Lot a jeho dcery, Abrahám a Izák. Foto: Anežka Bartošíková
39. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1560, Josef a Putifarka, Samson a Delíla. Foto: Anežka Bartošíková
40. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1560, David a Betšabé nebo námět Zuzana a starci. Foto: Anežka Bartošíková
41. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Judita s hlavou Holoferna, Kymon a Peró, Kleopatra. Foto: Anežka Bartošíková
42. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Celkový pohled na výjev Paridova soudu a Trojské války, dole detail na námět Paridova soudu. Foto: Anežka Bartošíková

43. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Spravedlnost. Foto: Anežka Bartošíková
44. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Rytíř (Ferdinand I.) a kompozice z trofejí. Foto: Anežka Bartošíková
45. **Innsbruck**, sbírky zámku Ambras, Kunz Lochner, 1546, Jezdecká zbroj z takzvané malé soupravy arcivévody Maxmiliána II., tuto zbroj pro sebe nechal pořídit i Ferdinand I., srovnání zbroje Maxmiliána II. a malby na paláci Granovských. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
46. **Praha**, Staré město, palác Granovských z Granova, po 1565, Detail z námětu výkládaného jako Bakchanal. Foto: Anežka Bartošíková
47. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, srovnání profilu a koruny Ferdinanda I. z paláce Granovských a z grafického listu *Imagines Gentis Austriacae* (1558 –1575). Foto: Anežka Bartošíková
48. **Francesco Terzio**, *Imagines Gentis Austriacae*, 1558 – 1573, Císař Ferdinand I. Reprodukce z: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087666/images/>, vyhledáno 21. 3. 2018
49. **Hanns Lautensack**, Portrét císaře Ferdinanda I., 1556. Reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017
50. **Dominicus Custos**, *Heldenrüstkammer* (Zbrojnice hrdinů), 1603, Císař Ferdinand I. ve zbroji. Reprodukce z: <http://www.mwperry.com/shop/?c=12&p=170>, vyhledáno: 12. 4. 2018
51. **Francesco Terzio**, *Imagines Gentis Austriacae*, 1558 – 1575, srovnání vzhledu Ferdinanda Tyrolského (vlevo) a Maxmiliána II. (vpravo). Reprodukce z: <https://www.khm.at/objektdb/detail/92625/>, vyhledáno: 14. 4. 2018, druhá reprodukce z: KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017

52. **Zwettl**, městská radnice, po 1520, detail sgrafitové výzdoby, vyobrazení Ferdinanda I. jako mladého krále se dvěma meči. Reprodukce z: <https://www.gedaechtnisdeslandes.at/orte/action/show/controller/Ort/ort/zwettl.html>, vyhledáno: 15. 3. 2018
53. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1560, detail námětu Zuzana a starci nebo David a Betšabé, srovnání s grafickými předlohami Virgila Solise a autorů Melantrichovy bible (Francesco Terzio, Floris Abel). Foto: Anežka Bartošíková. Reprodukce z: http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_2, vyhledáno: 21. 3. 2018, <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00086375&picture=00196&lv=1&l=de>, vyhledáno: 13. 5. 2018
54. **Virgil Solis**, Biblische Figuren 1562, ilustrace Kaina a Ábela. Reprodukce z: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00086375&picture=00196&lv=1&l=de>, vyhledáno: 12. 4. 2018
55. **Monogramista FA (Floris Abel?)**, Melantrichova Bible z roku 1570, ilustrace Kaina a Ábela. Reprodukce z: http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_2, vyhledáno: 14. 4. 2018
56. **Hans Vredeman de Vries**, Caryatidum (...) sive Athlantidum Multiforium (...), kolem 1565, grafické listy sloužící jako předlohy pro malbu, grafiku i architekturu. Reprodukce z: <http://collections.vam.ac.uk/item/O114047/caryatidum-print-vredeman-de-vries/>, vyhledáno: 14. 4. 2018

57. **Hans Vredeman de Vries**, Vier Hängetrophäen mit Musikinstrumenten, Blatt aus der Folge „Panoplia, seu armamentarium ac ornamenta cum artium ac opificiorum tum etiam Exuviarum Martialium, qua Spolia quoque aliis appellari consuevere“, kolem 1572, grafické listy, které mohly sloužit jako předloha pro výzdobu marginálií ve cviklech na paláci Granovských. Reprodukce z: <http://www.kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?itemId=103079880564&kupoContext=default>, vyhledáno 15.5. 2018
58. **Hans Vredeman de Vries**, Deorum Dearumque Capita, 1573, Isidis a Mars, příklad užití medailonu pro vyobrazení lidské postavy. Reprodukce z: <https://books.google.cz/books?id=x2qT3e3Fx5EC&pg=PT6&dq=deorum+dearumque+capita&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjeypDuweTbAhXHWiwKHYvpDnMQ6AEIRzAE#v=onepage&q=deorum%20dearumque%20capita&f=false>, vyhledáno: 21. 6. 2018
59. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, srovnání detailů nástěnné malby s grafickým listem Josta Ammana (Icones Livianae, 1572). Foto: Anežka Bartošíková
60. **Praha**, Staré Město, palác Granovských z Granova, po 1565, porovnání kompozice z paláce Granovských s grafickými listy Francesca Terzia (vlevo nahoře) a Virgila Solise (vlevo dole). Foto: Anežka Bartošíková. Reprodukce z: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00086375&image=00196&lv=1&l=de>, a z: http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_2, vyhledáno: 21. 6. 2018

Seznam pramenů a literatury

Prameny

HALATA / HAMPL 1996 — Dobroslav HALATA / Petr HAMPL: Zvláštní dodatek k restaurátorskému průzkumu v objektu UNGELTU v Praze. Praha 1996

LÍBAL / VILÍMKOVÁ 1960 — Dobroslav LÍBAL / Milada VILÍMKOVÁ: Dokumentace Prahy. Staré Město. Blok mezi ulicemi Týnskou a Štupartskou. Stavebně historický průzkum a návrh asanace. Praha 1960

MUK / VILÍMKOVÁ 1981 — Jan MUK / Milada VILÍMKOVÁ: Stavebně historický průzkum Prahy. Staré Město. Blok číslo 1026 mezi ulicemi Štupartskou, Malou Štupartskou, Týnskou. Praha 1981

ŠAFUS 2012 — Petr ŠAFUS: Restaurátorský průzkum renesančních maleb na dvorní fasádě paláce Granovských z Granova v Praze 1, Týnský dvůr čp. 639/I. Praha 2012

TOROŇ 1995 — Jiří TOROŇ: Ungelt. Restaurátorský záměr pro restaurování maleb a sgrafit na objektu č. p. 639. Praha 1995

Věstník HMP 29 — Oprava chiaroscurových maleb v Ungeltu. In: Věstník hlavního města Prahy 29, 1922, 214–215

Literatura

- BABICKÁ 2014 — Lenka BABICKÁ: Palác Granovských v Ungeltu (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2014
- BALEKA 2005 — Jan BALEKA: Vlevo a vpravo ve výtvarném umění. Praha 2005
- BULÍNOVÁ 2009 — Kristina BULÍNOVÁ: Tématika ctností a neřestí v renesanční sgrafitové výzdobě fasád architektury v Čechách a na Moravě (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2009
- BŮŽEK 2006 — Václav BŮŽEK: Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků. České Budějovice 2006
- BŮŽEK / SMÍŠEK 2017 — Václav BŮŽEK / Rostislav SMÍŠEK (eds.): Habsburkové Země Koruny české ve středoevropské monarchii: 1526 – 1740. Praha 2017
- ČECHURA 2008 — Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1526–1583: první Habsburkové na českém trůně I. Praha 2008
- CINKOVÁ 1998 — Alena CINKOVÁ: Nástup Habsburků na český trůn: Ferdinand I. (1526-1547). Brno 1998
- ČORNEJ 1993 — Petr ČORNEJ (et al.): Dějiny zemí Koruny české. I., Od příchodu Slovanů do roku 1740. Praha 2003
- DVOŘÁKOVÁ / MACHÁLKOVÁ 1954 — DVOŘÁKOVÁ Vlasta / MACHÁLKOVÁ Helena: Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance, in: Zprávy památkové péče, roč. XIV, č. 2–3, 1954
- HALADA 1994 — Jan HALADA: Lexikon české šlechty: erby, fakta, osobnosti, sídla a zajímavosti. Praha 1994
- HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008
- HAMANNOVÁ 1996 — Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie. Praha 1996

- HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999
- HERAIN 1902 — Jan HERAIN: Stará Praha : 100 akvarelů Václava Jansy. Praha 1902
- HERAIN / TEIGE 1908 — Jan HERAIN / Josef TEIGE: Staroměstský rynek v Praze. Díl 1. Praha 1908
- HOŠEK / MUK 1990 — Jiří HOŠEK / Jan MUK: Omítky historických staveb. Praha 1990
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490-1582. Praha 1906
- KALINA / KOŤÁTKO 2011 — Pavel KALINA / Jiří KOŤÁTKO: Praha 1437–1610: kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře. Praha 2011
- KRČÁLOVÁ 1962 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Grafika a naše renesanční nástěnná malba. In: Umění X. Praha 1962, 276–282
- KRČÁLOVÁ 1975 — KRČÁLOVÁ Jarmila: Poznámky k renesanční architektuře, in: Umění XXIII, Praha 1975, 499 – 523
- KRČÁLOVÁ 1985 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Italské podněty v renesančním umění českých zemí. In: Umění XXXIII, 1985, 54–82
- KRČÁLOVÁ 1989 — KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989, 62 – 92
- KROPÁČEK 1996 — Jiří KROPÁČEK: Malíř Francesco Terzio: Okolnosti jeho příchodu do Prahy. In: Tomáš SEKÝRKA / Vít VLNAS (ed.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., 1996, 92–98
- KROPÁČEK 1997 — KROPÁČEK: Francesco Terzio: Notes on His Style and Iconography. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference. Prague, 2–4 September, 1997, 278–280

KROPÁČEK 1998 — Jiří KROPÁČEK: Umění po polovině 16. století: Úvaha o úloze dvorského okruhu. In: Jiří FÁK (ed.): Gryspekové a předbělohorská šlechta. Kralovice a Poddanská města. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Mariánské Týnici ve dnech 21.–23. května 1997. Muzeum a galerie severního Plzeňska 1998, 54–55

KUBÍKOVÁ / HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017 — Blanka KUBÍKOVÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Sylva DOBALOVÁ (eds.): Ferdinand II. : arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem. Praha 2017

LEHNER 1886 — Ferdinand Josef LEHNER: Různé zprávy. Malby freskové na týnském dvoře. In: Method XII 8, 1886, 94–95

LÍBAL / MUK 1996 — Dobroslav LÍBAL / Jan MUK: Staré Město pražské: architektonický a urbanistický vývoj. Praha 1996

MAŠEK 2008 — Petr MAŠEK: Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti. Díl I. A–M. Praha 2008, 293

MÜLLER 1997 — Jan MÜLLER: Zámecká sídla. In: Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA (et al.): Dvory velmožů s erbem růže: všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce. Praha 1997

MUCHKA 2001 — Ivan MUCHKA: 10 století architektury: Architektura renesanční. Praha 2001

MUCHKA / PURŠ / DOBALOVÁ / HAUSENBLASOVÁ 2014 — Ivan prokop MUCHKA / Jaroslav PURŠ / Sylva DOBALOVÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ (et al.): Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu. Praha 2014

PÁNEK 2003 — Jaroslav PÁNEK: Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552. České Budějovice 2003

- PÁNEK 2012 — Jaroslav PÁNEK: *Boemia e Italia nella metà del XVI secolo : il viaggio della nobiltà boema a Genova nel 1551 e l'assimilazione della cultura italiana in Boemia*. Praha 2012
- PELANT 2013 — Jan PELANT: *Erby české, moravské a slezské šlechty : vývoj erbů a stručné dějiny 610 rodů* . Praha 2013
- PEŠEK 1991 — Jiří PEŠEK: *Jiří Melantrich z Aventýna : příběh pražského arcitiskaře*. In: *Slovo k historii* 32. Praha 1991
- PEŠEK 1993 — Jiří PEŠEK: *Měšťanská vzdělanost a kultura v předbělohorských Čechách 1547-1620: (všední dny kulturního života)*. Praha 1993
- RAHNER / VORGRIMLER 1996 — Karl RAHNER / Herbert VORGRIMLER: *Teologický slovník*. Praha 1996
- PREISS 1957 — PREISS Pavel: *Cykly českých panovníků na státních zámcích. Příspěvek k ikonografii českých knížat a králů*. In: *Zprávy památkové péče*, XVII, 1957, 65–78
- PREISS 1974 — Pavel PREISS: *Panoráma manýrismu : kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha 1974
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus, baroko*. Praha 1986
- ROYT 2006 — Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006
- ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 1998
- RUSINA / ZERVAN 2006 — Ivan RUSINA/Marián ZERVAN: *Příběhy Starého zákona. Ikonografia*. Bratislava 2006
- SEDLÁČEK / KOLÁŘ 1925 — August SEDLÁČEK / Martin KOLÁŘ: *Českomoravská heraldika*. Praha 1925
- SIXT Z OTTERSODORFU 1547 — SIXT Z OTTERSODORFU: *O pokoření stavu městského léta 1547*. K tisku připravil Josef JANÁČEK. Praha 1950

- STEJSKAL 2015 — Martin STEJSKAL: Stella alchimica: skrytý význam výzdoby letohrádku Hvězda podle podání starých hermetických autorů. Praha 2015
- ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961
- ULIČNÝ 2017 — Petr ULIČNÝ: The making of the Habsburg Residence in Prague Castle. History of the Journey of the Imperial Palace from the Centre to the Periphery. In: Umění LXV 4, 2017
- WAISSER 2009 — Pavel WAISSER: Sgrafito, úhel pohledu. Figurální výzdoba fasád 16. století v evropském kontextu determinujícím česká a moravská sgrafita. In: Sgrafito 16. – 20. století. Výzkum a restaurování. Pardubice 2009
- WAISSER 2014 — Pavel WAISSER: Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů. Olomouc 2014
- ZAMAROVSKÝ 1982 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1982

