

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Eva Ungrová

Vyobrazení Apollóna na barokních nástěnných malbách

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2022

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 1. prosince 2021

Eva Ungrová

Bibliografická citace

Vyobrazení Apollóna na barokních nástěnných malbách [rukopis] : diplomová práce /
Eva Ungrová ; vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D. -- Praha, 2022. -- 175 s.

Anotace

Tématem diplomové práce je vyobrazení Apollóna na barokních freskách. Postava antického slunečního boha se u nás objevuje nejčastěji v barokních rezidencích, a to hned v několika odlišných námětech. Apollón zalitý sluncem ve slunečním voze je úzce spjat se sluneční tematikou, a i vzhledem k umístění v prostoru nás odkazuje na denní cykličnost. Spolu s Aurorou neboli Jitřenkou prezentuje alegorii příchodu nového dne. S tímto námětem se nejčastěji setkáváme v sálech a na schodištích, ale i v salách terrenách. Konkrétní příklady můžeme sledovat například v Náměšti nad Oslavou, kde Apollón ohlašuje nový den, či ve Slavkově u Brna, kde nalezneme hned několik maleb spjatých s denní cykličností, dále pak v sale terreně v Děčíně jakožto příklad výzdoby venkovních staveb.

Apollón s Múzami prezentuje oslavu umění. U nás například na zámku v Novém Městě nad Metují nebo v pražském Klementinu. Tam se v barokním sále knihovny objevuje na vedlejší fresce Apollón na hoře Parnas.

S bohem Apollón se ztotožňovali i někteří panovníci, a tak jeho postava nechybí ani na některých freskách oslavující svého objednavatele. S takovýmto příkladem se u setkáváme například v pražském Clam-Gallasově paláci nebo v Sále předků na zámku ve Vranově nad Dyjí.

Apollón se často vyskytuje i v námětech vycházejících z Ovidiových *Proměn*: např: Apollón a Dafné, Apollón a Korónis nebo hudební tematika Apollón a Marsyas.

Zmíněny budou i inspirační zdroje vycházející především z Itálie, nebo z historicky svázaných zemí střední Evropy.

Klíčová slova

Barokní nástěnná malba, mytologie, ikonografie, Apollón, šlechtická sídla, Čechy, Morava

Abstract

The Depiction of Apollo on Baroque murals

The theme of the diploma thesis is the depiction of Apollo in Baroque frescoes. The figure of the antique God of Sun appears in our country most often in Baroque residences in several different themes. Apollo with his sun chariot is closely connected with the solar theme – due to its location in space, it refers us to the daily cyclicity. Apollo with his sun chariot, same as Aurora symbolizes an allegory of the arrival of a new day. We most often find this theme in halls and staircases, but also in Sala terrena. Specific examples can be seen, for example, in Náměšť nad Oslavou, where Apollo announces a new day, or in Slavkov u Brna where we find several paintings connected with daily cyclicity, and in the Sala terrena in Děčín as an example of outdoor decoration.

Some rulers also identified with the god Apollo, so his figure is also present in some frescoes celebrating his client. We meet such an example in the Clam-Gallas Palace in Prague or in the Hall of the Ancestors of the chateau in Vranov nad Dyjí.

Apollo with the Muses presents a celebration of art. In our country, for example, at the chateau Nové Město nad Metují, but also in the Prague Klementinum in a baroque library hall, where Apollo is on a side fresco on Mount Parnassus.

Apollo often appears in themes based on Ovid's *Metamorphoses* – for example, Apollo's loves: Apollo and Daphne, Apollo and Koronis or the musical theme of Apollo and Marsyas. Other sources of inspiration comes mainly from Italy, but sources from Central Europe will be mentioned too.

Keywords

Baroque murals, mythology, iconography, Apollo, residence of nobles, Bohemia, Moravia

Počet znaků (včetně mezer): 244 569

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla v první řadě poděkovat PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za její cenné rady a také vlídnost a trpělivost, kterou měla při vedení této diplomové práce.

Také děkuji své rodině a přátelům za podporu. Jmenovitě mé mamince, která se mnou objela velký „kus“ naší republiky, za cílem pořídit fotografie.

Velký dík patří za svou ochotu a vstřícnost správcům uměleckých památek objektů: Lnáře, Děčín, Náměšť nad Oslavou, Milotice u Kyjova, Nové Město nad Metují a Vranov nad Dyjí, Slavkov u Brna, díky kterým jsem mohla nástěnné malby vidět na vlastní oči. Tímto jim děkuji za možnost zhotovení fotografické dokumentace, která je zásadní pro zpracování tématu.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat Miroslavu Zíkovi, za jeho čas, který si našel, aby se mnou diplomovou práci konzultoval.

Obsah

Úvod.....	10
Přehled literatury.....	12
1. Apollón	16
1.1. Mytologie – Apollón a jeho funkce v Ovidiových <i>Metamorfózách</i>	19
1.2. Apollón v raně novověkých a novověkých mytologických příručkách	21
2. Ikonografie Apollóna v nástěnném barokním malířství	26
2.1. Tematika denní cykličnosti a její význam.....	27
2.2. Postavy reprezentující denní cykličnost	27
2.3 Apollón a Aurora coby nositelé příchodu nového dne a hlavní freskové realizace	30
3. Apollón a Múzy.....	51
3.3. Libochovice	51
3.4. Klementinum	52
3.5. Gaming	56
3.6. Kroměříž.....	58
4. Funkce a úloha objednavatele – sebe prezentace pomocí antické mytologie	61
4.3. Nové Město nad Metují	61
4.4. Vranov nad Dyjí	64
4.5. Clam-Gallasův palác v Praze.....	67
4.6. Milotice u Kyjova.....	79
5. Apollónovy lásky a jiná vyobrazení Apollóna.....	86
Závěr	91
Seznam literatury	93
Staré tisky.....	93
Literatura	93
Seznam vyobrazení	105
Přílohy.....	112

Úvod

Pohanský bůh Slunce Apollón, označovaný také přídomek Foibos – zářící, byl oblíbenou postavou plnicí ve výtvarném umění mnoho funkcí. Následující kapitoly by měly tyto funkce přiblížit a pokusit se je zasadit do kontextu barokního nástěnného malířství. Základním vodítkem k pochopení úlohy starověkého božstva jsou raně novověké a novověké mytologické příručky. Je zřejmé, že byly umělci využívány a popisy v nich obsaženými se řídili. Bůh Apollón byl nejčastěji vyobrazován jako krásný mladík s dlouhými zlatými kučeravými vlasy, obklopený sluneční září. Sedíc ve svém zlatém slunečním voze taženém čtyřmi bílými koňmi, přijíždí na nebesa, v ruce drží lyru jako harmonický nástroj, a přináší s sebou nový den a vše dobré, co slunce našemu světu dává.

Program výzdoby daných objektů se po většinou bohužel nedochoval. Z tohoto důvodu jsme odkázáni na podrobné prozkoumání daného díla a zasazení do historického kontextu, někdy se však jedná o pouhé domněnky. Dalším vodítkem pro lepší pochopení maleb, může být jejich umístění v konkrétním prostoru. Malíři tvořili nástěnné malby, které byly vzájemně myšlenkově provázány s prostory, kde se nacházely. Funkce vnitřních nástěnných maleb byla rovněž velmi důležitou součástí oddělení interiéru. Tento „trend“ můžeme pozorovat již v renesanci, ale v baroku nabyl mnohem většího uplatnění. U některých případů bohužel došlo ke změnám a nástěnné malby se tak nenachází na svém původním místě. Takovým jedním příkladem za všechny je zámek Lnáře, který v minulosti prošel mnohými stavebními úpravami.

Ve stavbách zámeckého typu se zpravidla vcházelo z hlavního sálu do obytného apartmá. Ložnice, které bylo v oblibě zdobit tematikou odkazující na střídání denních dob. Na nástěnných malbách se zde setkáváme s postavami prezentující denní cykličnost, v čele s bohem Slunce Apollónem. Toho lze takto vidět samostatně nebo v doprovodu bohyně ranních červánků Aurory, nosiče světla Fosfora, nebo také v zastoupení dalších postav představujících alegorie čtyř částí dne. Zajímavou postavou je alegorie Noci či jejího syn Spánku. Vyobrazení Apollóna v souvislosti s fázemi dne nalezneme mimo ložnic také v jídelnách, nebo ve venkovních stavbách jako jsou sály terreny.

V doprovodu Múz pak Apollón odkazoval na zářící slávu věd a umění. Takováto vyobrazení nalezneme především v knihovních sálech.

Skrze Apollóna se zároveň prezentovali panovníci a šlechta. Nejznámější je příklad francouzského krále Ludvíka XIV., který sám sebe označoval za krále Slunce. Apollón

nalezl své obdivovatele i na habsburském císařském dvoře, když se do jeho podoby nechával záměrně zpodobňovat císař Karel VI. Přes Vídeň se tento „trend“ dostal i do českých zemí, když se zdejší šlechta chtěla v rámci svých možností vyrovnat sídelnímu říšskému městu.

Mimo hlavních scén se s Apollónem setkáváme také v komornějších situacích. Velmi oblíbeným byl námět jeho nešťastné lásky k nymfě Dafné nebo hudební soutěž se satyrem Marsyem.

Přehled literatury

Ačkoliv postava pohanského boha Apollóna patřila mezi oblíbené náměty k zobrazování, doposud nebyla zpracována ucelená monografie věnující se o jeho ikonografii v barokním nástěnném malířství.

Základní pramen, který by měl být zmíněn v první řadě, tvoří raně novověké a novověké mytologické příručky obsahující popis Apollóna. Jedná se zejména o dílo Giovanni Boccaccia: *Lagenealogia de gli dei de gentili*,¹ Natale Contiho: *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*² a Vincenza Cartariho: *Le imagini de i dei gli antichi*.³ Opomenut nesmí být ani spis Joachima von Sandrarta: *Iconologia Deorum*.⁴ Autoři těchto děl vycházeli ze starověké literatury, kam mezi hlavní zdroje patří Publius Ovidius Naso a jeho dílo *Metamorfózy – Proměny*.⁵ V těchto příručkách se nachází popis, jakým způsobem boha Apollóna vyobrazovali staří Řekové a Římané a jak ho popisují starověké báje. V příručkách je zároveň zmíněno, jak byl vyobrazen bůh Slunce v Asýrii a Egyptě.

Hlavním zdrojem pro ikonografii se jeví dílo Cesare Ripy *Iconologia*.⁶

Ze zahraniční literatury se ikonografií dále zabývá dílo Johna Mulryana *Vincenzo Cartari's Images of the Gods of the Ancients – The first Italian Mythography*,⁷ kde přehledně shrnul Cartariho myšlenky. Ten věnoval Apollónovi jednu celou kapitolu a pro větší přehlednost ji rozdělil do jednotlivých podkapitol.

Ikonografii Apollóna přehledně shrnula publikace *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zu Gegenwart* sestavená editory Hubertem Cancikem a Manfredem Landfesterem a Helmuthem Schneiderem.⁸ Jednotlivé podkapitoly se věnují Apollónovu popisu vyobrazování ve výtvarném umění, hudbě, ale i filmu od antiky po 20. století.

Barokní ikonografii se věnoval zejména Andor Pigler ve druhém svazku své publikace *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* se zaměřil na ikonografii mytologickou.⁹

¹ BOCCACCIO 1569.

² COMITIS, 1581.

³ CARTARI 1556.

⁴ SANDRART 1680.

⁵ OVIDIUS NASO 1942.

⁶ RIPA 2019.

⁷ MULRYAN 2012.

⁸ CANCIK/LANDFESTER/SCHNEIDER 2008.

⁹ PIGLER 1956.

Dobrym zdrojem jsou také slovníky se zaměřením na mytologii jako *Slovník antické kultury* (kolektiv autorů),¹⁰ dále pak *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* od Jamese Halla,¹¹ nebo populární kniha *Bohové a hrdinové antických dějin* od Vojtěcha Zamarovského.¹²

Obecné informace k nástrojní barokní malbě obsahují jednotlivá kompendia zejména *Český barok* od Jaromíra Neumanna,¹³ a *Dějiny českého výtvarného umění*, kde se kapitole o malířství věnuje Pavel Preiss.¹⁴

K výtvarným dílům v jednotlivých objektech popsaných v této práci byly napsány konkrétní publikace.

Například Radka Nokkala Miltová se ve své publikaci *Ve společnosti bohů a hrdinů*¹⁵ zabývá popisem maleb celé řady objektů v České republice, mezi něž patří Nové Město nad Metují, Náměšť nad Oslavou, Lnáře, Slavkov u Brna, Děčín, Libochovice nebo Kroměříž.

Martin Mádl vytvořil ucelenou dvoudílnou monografii *Tencalla*.¹⁶ V publikaci nalezneme díla Carpofoara a Giacoma Tencally zasazená do dobového kontextu. Martin Mádl napsal článek rozebírající fresku v sale terreně děčínského zámku se zaměřením na Bragaliho tvorbu v článku *Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century* publikovaný v časopise Umění.¹⁷

Malby na zámku Slavkov u Brna rozebrala Jana Zapletalová v článku publikovaném časopisem Umění „*Fantastico frescante*“ *Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna*.¹⁸ Posléze vydala monografii *Andrea Lanzani 1641–1712* obsahující také popis slavkovských maleb.¹⁹

Ze zahraničních autorů zabývajících se Lanzaniho tvorbou na Moravě je nutné zmínit Marinu Dell’Omo, která přispěla novými poznatky a zároveň vytvořila přehlednou dataci nástěnných maleb.²⁰

¹⁰ BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974.

¹¹ HALL 1991.

¹² ZAMAROVSKÝ 1970.

¹³ NEUMANN 1974.

¹⁴ PREISS 1989.

¹⁵ MILTOVÁ 2016

¹⁶ MÁDL 2012; MÁDL 2013.

¹⁷ MÁDL 2011.

¹⁸ ZAPLETALOVÁ 2007.

¹⁹ ZAPLETALOVÁ 2008.

²⁰ DELL’OMO 2000.

K malbám nacházejících se v pražské vile Amerika se věnoval ve své publikaci *K. I. Dienzenhoferova Amerika* Karel Boromejský Mádl.²¹ Novější ucelená publikace zabývající se nástěnnými malbami uvnitř vily doposud nebyla vydána. Pouhá hesla se nachází v již zmíněných Akademických dějinách,²² u Jaromíra Neumanna,²³ ale také v publikaci *Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové* od Milady Vilímkové,²⁴ a u Mojzíra Horyny v knize *Dientzenhoferové*.²⁵

Malbám v knihovním sále pražského Klementina se v nověji vydaných publikacích podrobně věnoval Jiří Fronek v monografii *Johann Hiebel (1679–1755). Malíř fresek středoevropského baroka*,²⁶ a především Petra Oulíková ve své studii *Klementinum*.²⁷

Kláster Gaming obsáhl v rozsáhlé monografii *Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka* Pavel Preiss.²⁸

Malbami v knihovním sále v Kroměříži od Josefa Sterna se věnuje Michaela Loudová nejprve ve své diplomové práci „*Hortus episcopi debet esse sacra biblia*” *Knihovní sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna*,²⁹ a posléze i v ucelené monografii *Josef Stern 1716–1775*.³⁰

Výzdobou Sálu předků ve Vranově nad Dyjí se z novějších publikací zabývá kniha vydaná Národním památkovým ústavem *Sál předků na zámku ve Vranově and Dyjí*.³¹ Z cizojazyčné literatury se v monografii *Johann Michael Rottmayr výzdobě Sálu předků* věnoval Erich Hubala.³²

O malířské výzdobě Clam-Gallasova paláce nás informuje z českých historiků umění především Oldřich Blažíček, od něhož máme článek v italském jazyce: *Carlo Carlone in Boemia*, vydaný v Comu 1978.³³ Zmínky o Carloneho činnosti na českém území nalezneme v publikační činnosti Pavla Preisse: v knize *Italští umělci v Praze*,³⁴

²¹ MÁDL 1898.

²² PREISS 1989, 604.

²³ NEUMANN 1974, 104, 170–171.

²⁴ VILÍMKOVÁ 1986, 104.

²⁵ HORYNA 1998, 142.

²⁶ FRONEK 2013.

²⁷ OULÍKOVÁ 2019.

²⁸ PREISS 2013.

²⁹ LOUDOVÁ 2003.

³⁰ ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2015.

³¹ SAMEK 2003.

³² HUBALA 1981.

³³ BLAŽÍČEK 1978.

³⁴ PREISS 1986, 404–405.

v článku pro časopis *Umění K činnosti italských malířů pozdního baroka v Praze*,³⁵ v knize *Baroko v Itálii – Baroko v Čechách*,³⁶ a také v knize *Pražské paláce*.³⁷ Carloneho činností v pražském prostředí se podrobněji zabývá Martin Krummholz v jedné z kapitol v *Baroque Ceiling in Central Europe*.³⁸

Ze zahraničních historiků umění je nutné zmínit Kláru Garas a Amalii Barigozzi Brini, které se v publikaci *Carlo Innocenzo Carloni* zabývají Carloneho dílem.³⁹

Výzdobou zámku v Miloticích u Kyjova se zabíral Jaroslav Sedlář ve své práci z roku 1961 *K ikonografii fresky F. Ř. I. Ecksteina v zámku Miloticích u Kyjova*, nacházející se ve Sborníku prací Filosofické fakulty brněnské university.⁴⁰ K novějším se řadí drobnější publikace Tomáše Jeřábka *Barokní zámek Milotice*, která ve druhém vydání vyšla v roce 2010.⁴¹

³⁵ PREISS 1963, 129–132.

³⁶ PREISS 2003, 577–588.

³⁷ POCHE / PREISS 1977, 174–177.

³⁸ KRUMMHOLZ 2007b, 219–231.

³⁹ BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967.

⁴⁰ SEDLÁŘ 1961.

⁴¹ JEŘÁBEK 2010.

1. Apollón

Starověký bůh Apollón byl tradičně označován jako bůh slunce a ve výtvarném umění byl často vyobrazovanou postavou, a to v různých scénách.⁴²

Podle starověkých bájí se Apollón řadí mezi dvanáct hlavních bohů sídlících na Olympu. Je vnímán jako bůh světla, jasu, slunce, života a věštby. Apollón býval ztělesněním klasického řeckého ducha. Bývá dáván do kontrastu s nespoutaným Dionýsem (Bacchem), oproti němuž symbolizuje racionální a civilizovanou stránku lidské povahy.

Mytologické prameny uvádějí, že Apollón byl zplozen samotným vládcem bohů Diem a bohyní Létó. Jelikož se jednalo o záletnický akt mezi bohy, musela se Létó ukrýt. Uprchla na ostrov Délos, kde porodila dvojčata – Apollóna a Artemidu. Tvrdí se, že již čtvrtý den svého života si Apollón přál luk a šípy, které se následně staly i jedním z jeho hlavních atributů. Šípy mohou být zároveň odkazem na sluneční paprsky. Z legend víme, že pátého dne života zabil svými šípy Pythóna – hada s dračí hlavou, který sužoval jeho matku Létó.⁴³ Na počest svého vítězství přejmenoval místo Pýthó, kde nestvůru zabil, na Delfy a nechal zde vystavit věhlasnou svatyni a věštírnu. Tímto činem byla mimo jiné naplněna věštba, že se Apollón stane vítězem nad podvědomými hrůzami. Jelikož však byl Pythón božská bytost, musel Apollón za tento čin nést následky. Na příkaz Dia se odebral do Thessalie, kde osm let sloužil u krále Adméta v přestrojení za prostého pastýře.⁴⁴ Po odčinění trestu se mohl konečně zhodnotit svých božských funkcí.

Apollón patřil k jednomu z nejmocnějších bohů – jakožto bůh světla upozadil i boha slunce Héliu, s nímž bývá i dnes často zaměňován.⁴⁵ Byl bohem všeho světlého a jasného, a proto označován jako Foibos – Zářící. Toto označení, jak uvádějí někteří badatelé, bylo výsledkem pozdějšího vývoje a bylo spojováno zejména s jeho kultem v dobách starověkého Říma. Apollón se každý den projížděl po obloze ve svém zlatém

⁴² CARTARI 1556; BOCCACCIO 1569; COMITIS 1581; SANDRART 1680; OVIDIUS NASO 1942; PIGLER 1956, 26–38; ZAMAROVSKÝ 1970, 53–56; BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 55–57; HALL 1991, 57–62; AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993, 36–38; GRAVES 2004, 51–53; CANKIK/LANDEFESTER/SCHNEIDER 2008, 115–131; MULRYAN 2012, 43–76.

⁴³ OVIDIUS NASO 1942, 22–23.

Pythón žil v roklí pod horou Parnas. Apollón na něj seslal déšť ze svých šípů a nestvůru zabil. ZAMAROVSKÝ 1965, 53–54; MULRYAN 2012, 48.

⁴⁴ COMITIS 1581, 299.

⁴⁵ Kult slunečního boha Héliu byl více rozšířen v římské říši. Pro Řeky se vlastnosti a funkce Apollóna a Héliu lišily.

voze taženým čtyřmi koni – tzv. quadrigou.⁴⁶ Zde se střídala se svou sestrou Artemidou (v římské variantě Dianou), která přijížděla na nebesa, právě když končil den a začínala noc. Podobně jako její bratr vlastnila dvoukolový vůz tažený koňmi. Stejně jako její bratr, byla i ona zaměňována s bohyní měsíce Seléné (Lunou), od níž také převzala čelenku s půlměsícem.

Apollón nejčastěji pobýval v Delfách či na rodném Délu, občas i na Olympu. Když se však blížila zima odjel na svém voze taženým bílými labutěmi do země Hyperborejců, kde byl velmi uctíván a kde vládlo věčné jaro. Proto v umění symbolizuje vyobrazení Apollóna tak často cykličnost – Apollón totiž trávil jaro a léto na zemi, na podzim a zimu se odebíral do bájně země bohů. Někdy mohl být údajně spatřen, jak se projíždí se svým spřežením kruhovou zlatou obručí. Zlatá obruč nebo také oblouk měla připomínat takzvané zvířetníkové pásmo, což je oblast oblohy, kterou každoročně procházelo slunce.⁴⁷

Podle dostupných pramenů Apollóna častokrát doprovázely Múzy – bohyně krásných umění, pro které byl uznávaným vůdcem, díky čemuž nesl přívlastek Apollón Múságetés.⁴⁸

Traduje se, že když vstoupil Apollón na Olymp, přišla s ním i dobrá nálada, byl Diovy oblíbencem, stejně jako jeho sestra Artemis, což často vedlo k závidosti ostatních bohů.

U lidí se Apollón také těšil velké úctě, jakožto pán života a smrti – bůh světla a slunce, bez něhož by nebylo života, a zároveň původce krásy a harmonie, bez kterých by byl život nicotný.⁴⁹ Mezi Apollónovy charakteristické rysy bývají dále uváděny tyto: ochránce lidí v nebezpečí (jako byly války, boje...) a léčitel v nemocích. Střežil řád ustanovený Diem, trestal zlo a odměňoval dobro. Jeho šípy nikdy neminuly cíl a dokázaly neomylně ztrestat každého, na koho byly seslány. Podobné byly i jeho věštby, kterými oznamoval Diovu vůli.⁵⁰

Co se týká samotného vyobrazení Apollóna, mohlo se v různých dobách mírně lišit. Stejně jako ženským ideálem byla bohyně Afrodita neboli Venuše, měl Apollón ideální podobu mužské tělesné krásy. Nejčastěji byl vyobrazován jako mladík s velmi

⁴⁶ Quadriga vůz určený k zapřažení čtyř koní jdoucích vedle sebe.

⁴⁷ ZAMAROVSKÝ 1965, 54.

⁴⁸ HALL 1991, 59; MULRYAN 2012, 45–46.

⁴⁹ CARTARI 1556, 14–15.

⁵⁰ Věštbu předával věštkyním, za kterými pak chodili lidé. Mezi nejznámější patřily Sibylla a Pýthie. Když se stalo, že se věštba nenaplnila, mohlo to být způsobeno pouze jejich špatným vyložením či interpretací u jedince, nikoli Apollónovou chybou.

jemnými až ženskými rysy v tváři. Typickým příkladem, kterým bylo ovlivněno mnoho umělců byla socha Apollóna Belvedérského – postava polonahého mladíka oděného tunikou přehozenou přes rameno, s bohatou hřívou delších vlnitých vlasů svázaných nahoře na temeni hlavy do jakési mašle (uzlu) a pozvedající jednu ruku vzhůru.

K dalším typickým Apollónovým atributům patří dozajista vavřín. Ten mu byl zasvěcen a dáván s ním do spojitosti společně s nymfou Dafné.⁵¹ Ve vavřín se proměnila Dafné, když prosila bohy o záchranu před pronásledováním neodbytného Apollóna, usilujícího o její lásku.

Ze zvířecí říše mu byla zasvěcena labuť, nejen pro svou krásu, ale i pro svůj zpěv. Podle Cartariho symbolizuje bělost labutě světlo dne.⁵² S Apollónem byl také spojován delfín, vlk, myš, jestřáb atd.⁵³

Kromě luku a šípů bývá často Apollón zpodobněn s lyrou, což jej také činí patronem poezie, hudby a jako takovým i vůdcem Múz.⁵⁴

Apollón jakožto bůh slunce měl svatozář (aureolu) a řídil triumfální vůz se čtyřspřežím, tzv. quadrigu. V době baroka byly na výjevech s Apollónem občas vyobrazeny také hrající si Charitky a Amoreti, což ještě zvyšovalo symboliku krásy a půvabu. Velmi oblíbeným námětem z téže doby se stal také výjev zobrazující Apollóna, který ve svém zlatém voze obklopený sluneční září přijížděl na nebesa vyháněl tak svou sestru Dianu a její družky pryč do temnoty.

V baroku se pak hojně setkáváme s náměty inspirovanými Ovidiovými *Proměnami* – jako byly Apollónovy lásky a jiné. Těmito náměty se budou zabírat následující podkapitoly.

⁵¹ OVIDIUS NASO 1942, 24–28.

⁵² CARTARI 1556, 16.

⁵³ CARTRARI 1556, 16.

⁵⁴ MULRYAN 2012, 45.

1.1. Mytologie – Apollón a jeho funkce v Ovidiových *Metamorfózách*

Antická mytologie hraje v dějinách umění skutečně významnou roli. V námi sledovaném období baroka se stala, co se týče výzdoby, nedílnou součástí světských, ale i sakrálních staveb. I v církevních objektech můžeme vidět jasné a zřetelné následování antické tradice či symboly odkazující nás ke starověkým mýtům. Velké množství profánních staveb pak zdobily výjevy, které nám přibližovaly svět hrdinů antických bájí. Velkou roli v tom pak následně hrál i fakt, že objednatelé skrze tyto výjevy chtěli poukázat na svou velikost a ztotožňovali se s ideály těchto hrdinů. Takto dekorovat svá sídla a paláce se stalo v období baroka takřka hitem. Množství takovýchto vyzdobených prostor bylo velké množství. V práci budou uvedena určitá vybraná díla, na kterých se objevuje bůh Apollón. Pro zasazení do kontextu budou uvedeny i jiné příklady maleb, kde se můžeme setkat i s dalšími postavami z antické mytologie, a které s postavou Apollóna a danou tematikou úzce souvisí.

Mytologická malba je v historických zemích Koruny české hojně zastoupena. Kvalita raných barokních děl je sice poněkud nevyrovnaná, později se však setkáváme s dobrou až vynikající kvalitou.

Malířské práce jako takové jsou výborným zdrojem pro zasazení do širšího kontextu a naskýtá se nám tak umělecko-historické pochopení tehdejších ideálů, představ a způsobu života objednavatelů a zadavatelů.

Preference objednavatelů vytvořily na našem území skupinu umělců, jejichž věhlas rostl i díky kolegiálním vztahům, kdy si předávali vzájemná doporučení.⁵⁵

Ve snaze hlouběji porozumět významu uměleckých děl s mytologickou tematikou byly mytografie a mytologické příručky základem pro takováto bádání. Tzv. mytografové, byli spisovatelé, kteří se snažili se systematickostí chronologicky interpretovat prozaickou formou mýty obsažené v nejstarší literatuře. Spisovatelé čerpali především z eposů. Mezi přední představitele latinské římské literatury na počátku císařství se řadí Publius Ovidius Naso (43 př. Kr. – asi 18 po Kr.).⁵⁶ Ovidius pocházel ze starobylé zámožné rodiny, jeho otec ho spolu s bratrem poslal do Říma, kde se jim dostalo vzdělání v řečnictví. Předpokládalo se, že jednou budou působit ve státních

⁵⁵ MILTOVÁ 2016, 13, 21.

⁵⁶ OVIDIUS NASO 1942, IX–XVIII; OVIDIUS NASO 1980; IX–XIII; BAŽIL/ZEMANČÍKOVÁ 2018.

službách, konkrétně ve právní sféře, avšak Publius dal přednost básnictví a zůstal mu věrný po zbytek svého pohnutého života.

Mezi Ovidiovo rané dílo patří *Heroidy, listy mythických žen*, kde rozvinul nový typ básni v římské literatuře.⁵⁷ Do období jeho vrcholné tvorby patří právě *Metamorfózy – Proměny*, soubor patnácti knih popisující epickými básněmi zvláštní proměny od stvoření světa po Caesarovu apotheosu.⁵⁸ Ovidius měl údajně v záměru tuto báseň ještě přepracovat, ale zmařilo mu to Augustovo vyhnání z Říma do Tom, a báseň ze vzteku vhodil do ohně. Naštěstí jeho příznivci ji v několika opisech rozšířili. Název *Metamorphoses* byl souboru udělen až později.⁵⁹ Tímto dílem spojil Ovidius celou řadu řeckých a římských bájí do jednoho uceleného a chronologicky řazeného celku.

Ovidiovo dílo, zejména nejznámější *Metamorfózy* a *Umění milovat*, oslovilo celou řadu výtvarných umělců a bylo jim velkým zdroje inspirace. Jeho poezie je do dnes obdivována pro svojí neobyčejnou svěžest a nevyčerpatelnou fantazii.

Velký básník byl nejen inspirací ve své době, ale ovlivnil literaturu a výtvarné umění v příštích stoletích.

Zaměříme-li se na Ovidiovy *Metamorfózy* neboli *Proměny*, pak nesmíme vynechat postavu Apollóna, který se objevuje v několika zásadních příbězích. V knize Ovidius často pojmenovává Apollóna s přívlastkem Foibos čili zářící. S tímto označením se posléze setkáváme i u dalších spisovatelů. Jednotlivé příběhy se staly oblíbenými náměty k vyobrazení. Z celkových patnácti knih vystupuje Apollón přinejmenším sedmi knihách. Hned v první knize Ovidius líčí, jak Apollón zabil draka Pythóna.⁶⁰ Ve druhé knize autor popisuje populární a velmi často vyobrazovaný příběh nešťastné lásky Apollóna k nymfě Dafné.⁶¹

Funkci Apollóna v Ovidiových *Proměnách* můžeme rozdělit do několika skupin. Oblíbenou se stala skupina námětů, tzv. Apollónovy lásky. Patří sem již zmíněná láska k nymfě Dafné, kterou Amor zasáhl opačným šípem lásky než Apollóna. Dále příběh Apollóna a Korónys, princezny, která byla nepravdivě nařčena z nevěry a bůh slunce ji za trest proklál svými šípy.⁶²

⁵⁷ OVIDIUS NASO 1980; XI.

⁵⁸ OVIDIUS NASO 1942, X; OVIDIUS NASO 1980; XII.

⁵⁹ OVIDIUS NASO 1980; XII, pozn. 1.

⁶⁰ OVIDIUS NASO 1942, 22–23.

⁶¹ *Ibidem*, 24–28.

⁶² *Ibidem*, 60–65.

Za pozornost stojí zmínka k poznámce Johanna Jacoba von Sandrarta z norimberské edice Ovidiových *Metamorfóz* (1698), na kterou upozorňuje R. N. Miltová. Sandrart se zmiňuje, že v příběhu s nešťastným koncem lásky Apollóna ke krásné Korónis je patrné spíše fyzikální vyznění nežli morální. Ve své studii vychází z děl slavných mytografů. Korónis podle Sandrarta měla představovat teplý a vlhký vánek, který si bere to nejlepší ze slunce. Vánek může být příznivý jen tehdy, když je pročištěn sluncem. Paprsky slunce Sandrart přirovnal k Apollónovým šípům, kdy jedním z nich zasáhl Korónidinu hrud'.⁶³

Oblíbeným tématem se stala i nešťastná sázka satyra Marsya se samotným bohem Apollónem, o to, jaký hudební nástroj zní lépe, lyra či flétna.⁶⁴ Avšak nikdo nemůže být lepší než samotný Apollón jako uznávaný bůh hudby. Lstí tento bůh zvítězil a jak bylo dohodnuto, vítěz mohl s poraženým naložit podle svého, a ješitný Apollón nechal Marsya stáhnout z kůže. Právě tento akt se stal námětem pro mnoha vyobrazení.

Mytografií se ovšem nezabývali jen antičtí spisovatelé. Význačnou úlohou pro naše bádání tvoří skupina raněnovověkých a novověkých mytografických spisovatelů. Jednou z prvních takových byla kniha *La genealogia de gli dei de gentili* od Giovanniho Boccaccia (1472 první vydání), která udávala normu mytologické klasifikaci.⁶⁵ Radka Nokkala Miltová přehledně shrnula toto dílo, Boccacciova práce se stala syntézou středověkého a renesančního výkladu mýtů a, přiklání se k interpretování pohanské mytologie jako předobrazu křesťanství.⁶⁶

Byli to právě mytografové, kteří přinesli na základě svých zkoumání starověkých textů, užitečné informace, jež se staly příručkami pro umělce po několika staletí.

1.2. Apollón v raně novověkých a novověkých mytologických příručkách

Jak již bylo předznamenáno, důležitou část, která vede k hlubšímu poznání antiky, obsahuje literatura zabývající se mytologií. Jedná se o mytologické příručky, které čerpaly ze starých spisů. V této, zejména novověké literatuře, která se stala takovým výtahem informací z různých bájí, eposů a jiné starověké literatury, se dočteme o bohu Apollónovi, stejně jako o dalších bozích. V historii umění zastávají zásadní úlohu.

⁶³ MILTOVÁ 2016, 153–154; 346, pozn. 355.

⁶⁴ OVIDIUS NASO 1942, 182.

⁶⁵ BOCCACCIO 1569.

⁶⁶ MILTOVÁ 2016, 16–17.

Nejenže je evidentní, že umělci a objednavatelé uměleckých děl tuto literaturu zajisté četli, ale tato literatura se stala tzv. manuálem pro interpretaci tehdejšího znázornování ve výtvarném umění.

Ovidiovo vyprávění není proto jediné, kde se dočteme o mytologických příbězích, byl to dále Homér a jeho *Ilias a Odyssea*,⁶⁷ Vergiliův *Aeneas*,⁶⁸ ale i typ literatury především vědecké, jako příklad posouží *Historia Naturalis* (Plinius starší – 1. stol. našeho letopočtu).⁶⁹

K předním zásadním dílům novověké mytografické literatury se řadí spis Giovanniho Boccaccia *Lagenealogia de gli dei de gentili*, jejíž první vydání spadá do roku 1472. Boccaccio systematicky shrnul a popsal původ antického božstva. U boha Apollóna stručně popsal jeho vzhled a dále se na několika stranách zabývá výčtem Apollónových dětí.

Dalším spisovatelem byl učenec a filosof pocházející z Milána, Natale Conti, který je autorem díla *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* z roku 1551.⁷⁰ V Contiho spisu se opět setkáváme s popisem boha Apollóna, jehož nejprve autor zasadil do historického kontextu. Conti se zde obsáhle věnuje jednotlivým pasážím interpretovaných z Ovidiových *Proměn*. Dílo je psáno latinsky a ve své době se těšilo velké oblibě, už jen z důvodu, že uvnitř pozdějších vydání nalezneme obrazovou přílohu.

Kniha *Le imagini de i dei gli antichi* od Vincenza Cartariho, vydaná roku 1556 zahrnuje obsáhlý popis boha Apollóna.⁷¹ Cartari se ve své knize celkově zaměřuje na popis antického božstva včetně výčtu jejich atributů. Cartari navazuje na Boccaccia, jejich popis Apollóna se velmi shoduje, Cartariho je však podrobnější. Cartari neopomíná připomenout boha Slunce, se kterým bývá Apollón ztotožňován, v jeho knize nalezneme i různé příklady, jak tohoto boha Slunce vyobrazovali v Asýrii a Egyptě.

Ve všech těchto spisech se setkáváme také s Apollónovým druhým jménem Phoebus.

Od starověku lidé uctívali své bohy a stavěli jim chrámy a sochy. Jedněmi z nejdůležitějších byli právě bohové Slunce a Měsíce. A tak zde nastala otázka, jak je znázornit, když jsou každý den viděni na obloze.

⁶⁷ HOMÉR 1980; HOMÉR 1984.

⁶⁸ VERGILIUS MARO 1970.

⁶⁹ PLINIUS SECUNDUS 2021.

⁷⁰ COMITIS 1581.

⁷¹ CARTARI 1556.

Slunce má ze všech nebeských těles největší sílu a již ve starověku bylo Slunce nazýváno Apollónem nebo Phoebem. Zajímavostí je, že Apollóna v antice vyobrazovali jako bezvousého mladíka. Podobně jako Baccha, pouze tyto dva bohy můžeme na vyobrazeních vidět jako stále mladé muže.⁷² V Asýrii byl bůh Slunce zobrazován jako bezvousý muž na voze, v pravé ruce držící bič a otěže, v levé ruce pak blesk.

U Boccaccia nalezneme vysvětlení, proč se Apollón každý den znovu zrodí, stejně jako přichází nový den.⁷³ Apollón je Cartarim popisován jako překrásný mladík v krásných šatech a s věncem květů na hlavě, jedná se však o trochu jiné květy, než vidíme u bohyně Flóry. Apollónovy zlaté blond vlasy jsou jako zářící paprsky slunce. Jeho mládí můžeme také chápat jako teplo, které slunce vytváří, a které stvořil tentýž vládce, který nikdy nezestárne, aby nikdy nezeslábl, stejně jako slunce, které je věčné.⁷⁴

Apollón je zpívající a hrající na lyru, a proto je i průvodcem Múz, které ho mají jako svého pána. Múzy, držící se za ruce, symbolizují, že svobodná umění a vědy jsou vzájemně provázány a uprostřed nich je Apollón jako světlo, které ozařuje lidskou mysl.⁷⁵

Apollónovým atributem je tedy lyra, která mu byla vložena do rukou jako harmonický nástroj a díky níž je označován za vládce nebeské harmonie. Lyru se sedmi strunami má Apollón často u sebe. Sedm strun odkazuje na sedm nebeských částí. Ve starověku se věřilo, že je celkem sedm planet a ke každé planetě náleží jedno nebe. Již Dante odkazuje na filosofické vidění světa. Bylo chápáno, že to, jak Apollón na lyru hraje, harmonizuje tyto světy. Tím, že lyru drží v rukou symbolizuje Slunce, které je uprostřed sféry jednotlivých planet. Byl chápán jako vládce nebe a slunce, země, ale i podsvětí. Staří Římané tím vysvětlovali, že jeho moc má vliv na všech těchto místech. Bývá tedy zpodobňován se třemi insigniemi, jednou byla lyra, která znázorňuje nebeskou harmonii. Druhým byl štít, který představoval zemi a zemskou hemisféru reprezentovanou kruhem. Třetí atribut, blesk, mu dával význam boha podsvětí. Byl tedy ten, kdo umí trestat. Blesky mu byly dány jako paprsky, které pronikají až do nitra země, kterému se říká peklo. Byl bohem jak zdraví, tak morových epidemií. Jeho moc působila v nebi, tak i v podsvětí, a vládl tedy dobrým i špatným věcem. Svým bleskem se dokázal prorazit až do pekla, které bylo v nejnižší části světa. Někteří tvrdili, že Apollón byl nazýván také bohem

⁷² Cartari se zmiňuje, že Tibullus píše o tom, že jedině Bacchus a Phoebus jsou věčně mladí mladíci s dlouhými blond vlasy. CARTARI 1556, 15.

Cartari se navíc pozastavuje nad faktem Apollónovy bezvousé tváře, a zaráží ho, že jeho syn Asklépios je na rozdíl od svého otce vyobrazován s vousy. CARTARI 1556, 15.

⁷³ BOCCACCIO 1569, 84.

⁷⁴ CARTARI 1556, 14–15.

⁷⁵ BOCCACCIO 1569, 84.

podsvětí, protože přílišná sluneční zář může být někdy až smrtelná. Když měl tedy Apollón v ruce blesky, tak je představený jako bůh podsvětí, nejčastěji byl takto znázorňován v době těžkých pohrom, jako byl např. mor.⁷⁶

K bohům byla přirovnávána různá zvířata. Staří Římané přirovnávali Apollóna k vlkovi, který je jako Slunce, které k sobě svými paprsky vše přitahuje a vysouší vláhu ze země, stejně jako vlk, který vše uchvacuje a požírá. Popisovali Slunce jako životodárné, ale zároveň ničivé. Vlk má zároveň tak dobrý zrak, že vidí i v noci, ale když zmizí slunce, vítězí temnota a noc. Apollón byl dále přirovnáván k havranovi. Dalším alegorickým ptákem byla labuť, jejíž bělostná barva připomíná slunce, které k nám přichází. Labuť je bílá na rozdíl od havrana, který je černý, společně tvoří symbol dne a noci.⁷⁷

Cartari zmiňuje Pausania, který psal, že v Řecku symbolizoval Apollóna kohout, protože jeho zpěv oznamuje ráno východ slunce. Dále odkazuje na Homéra zmiňující Apollóna ve své Odysee, jako jestřába, který je zmíněn v části, kdy se Telemachos vrací domů a jestřáb, jako Apollónův posel roztrhal bílou holubici nad domem Penelopy, kde čekají její nápadníci. V Egyptě byl jako jestřáb znázorňován Osyris, který byl slunečním bohem v Egyptě. V neposlední řadě zmiňuje Porfíria písíciho, že Egyptané převzali hodně bohů od Řeků.⁷⁸

Bohům byly přiřazovány i různé stromy, Apollónovi byl zasvěcen vavřín, který se objevuje i na jeho hlavě v podobě věnce. Jak už bylo zmíněno, vavřín je odkazem na legendu o Dafné, která byla Apollónem milována, a pak se změnila v tento strom, tuto zmínku nalezneme i u Flavia.⁷⁹

Cartari odkazuje opět na Homéra, jenž se často zmiňuje, že je slunce vševidoucí. V Lakónii stála socha Apollóna se čtyřma ušima a vícero rukama. Cartari zmiňuje, že mohl být takto spatřen při boji, ale také, že čtyři uši měly poukazovat na Apollónovu vlastnost, kdy vše slyší a vidí. V Řecku existovalo lidové rčení o čtyřech uších.⁸⁰

Apulius píše o Tesálii, řeckém regionu, kde žily čarodějnice, které se obracely ke slunci, protože věřily, že slunce všechno vidí.⁸¹

⁷⁶ CARTARI 1556, 15–16.

⁷⁷ CARTARI 1556, 16; MULRYAN 2012, 48, 50.

⁷⁸ CARTARI 1556, 16; MULRYAN 2012, 50, 51.

⁷⁹ CARTARI 1556, 18; MULRYAN 2012, 53.

⁸⁰ CARTARI 1556, 17.

⁸¹ Ibidem.

Herodotos se zase, dle Cartariho, zmiňuje o Fenicii, kde stál chrám na kruhových základech a směrem nahoru se zužoval, napodobující slunce, nebyl však určený pro veřejnost, ale přímo pro slunce.⁸²

V dnešním Turecku v provincii Canakkale se nachází chrám boha Apollóna Smintheion, který Homér vzpomíná ve svém eposu Ilias. Chrám spadá do období Helénismu a „Sminthos“ znamená ve starověkém mýsijském jazyce jméno myši. Což je dalším ze zvířat zasvěcených bohu Apollónovi, ve starověku se rozmohl v Malé Asii kult uctívání boha Apollóna Smithea, který nastolil spravedlnost tím, že seslal na zem morové epidemie šířící se pomocí myši. Apollón tak potrestal mocné vladaře za jejich nespravedlnost vůči svému lidu.⁸³

Cartariho spis sloužil jako podklad Joachimovi von Sandrartovi pro vytvoření jeho díla *Iconologia Deorum*, které vyšlo roku 1680.⁸⁴ Sandrart přeložil a posléze spojil Ovidiovy *Metamorfózy* a Cartariho mytografickou příručku. Vzniklo tak rozsáhlé dílo, které navíc Sandrart obohatil o další poznatky a obrázkovou přílohu. Příručku tvořil s účelem, zpřístupnit mytologickou literaturu i německým čtenářům, převážně umělcům.⁸⁵

Již předtím takto podobně posloužila Contiho příručka společně s Cartariho spisem Karlu van Mandernovi pro vytvoření jeho komentáře k Ovidiovým *Metamorfózách* *Wtlenggingh op de Metamorphosis*. Tento text vyšel poprvé v roce 1604 a v německém překladu byl publikován až roku 1679 jako součást jeho biografického díla *Het Schilder Boeck*.⁸⁶

Sandrart popsal Apollóna, jako boha Slunce, ale také veškerého majetku, který všechno vidí, a tak by před ním měl být každý moudrý člověk na pozoru. Apollón býval zobrazován v mužské i ženské podobě se zlatými vlasy symbolizující paprsky slunce. V ruku drží lyru nebo harfu a jeho zlatý vůz táhnou čtyři koně.⁸⁷

V dalším Sandrartově popise se objevuje Apollón jako Phoebus ve svém voze chystající se v objet svět. Obklopuje ho zvířetníkový pás se dvanácti znameními zvěrokruhu.

⁸² Ibidem.

⁸³ CARTARI 1556, 21.

⁸⁴ SANDRART 1680.

⁸⁵ Cartariho příručka byla opatřena ilustracemi až ve vydání z roku 1571.

⁸⁶ VAN MANDER 1618.

⁸⁷ SANDRART 1680, 38–39.

2. Ikonografie Apollóna v nástěnném barokním malířství

Jak bylo uvedeno již výše, za jistý prototyp Apollónova vzhledu je pokládán tzv. Apollón Belvederský. Antická mramorová soulptura z doby Helénismu je římskou kopií bronzové sochy ze 4. století př. n. l.⁸⁸ Svým vzhledem přesně odpovídala popisu boha Apollóna, který předkládají mytologické příručky. Mužný, pohledný mladík s jemnou tváří a hustou hřívou kučeravých vlasů, svázanou na temeni hlavy do jakési mašle. Právě jeho účes se stal pro Apollóna příznačným, takto učesaného boha můžeme pozorovat na celé řadě uměleckých děl napříč celou historií.

Bůh Apollón v barokním nástěnném malířství plnil několik funkcí, které by se daly rozdělit do čtyř hlavních skupin. V hojném zastoupení se objevoval Apollón jako nositel nového dne, vyobrazený přijíždějící na nebesa ve svém slunečním voze obklopený jasnou září. Takovýchto příkladů se nachází celá řada a vyobrazení se stalo oblíbeným při dekorování různých šlechtických sídel a rezidencí. Sluneční tematika se zpravidla objevovala především v prostorách soukromých ložnic, ale také v hodovních síních – jídelnách.

Jako průvodce bohyň umění Múz se stal Apollón Músagetés oblíbeným námětem pro znázornění. Avšak v barokním nástěnném malířství se nenachází přílišné množství realizací, které by tuto skupinu samostatně zastupovaly. Múzy se u tohoto slunečního boha vyskytují i jako doprovodné postavy u vyobrazení se sluneční tematikou, ale i u témat níže popsaných.

Nesmí být opomenuto ani časté znázornění Apollóna ve spojitosti s reprezentací, kdy se skrze něj prezentoval sám objednavatel, kterým byl nejčastěji panovník či jiná povětšinou veřejně známá a zpravidla vysoce postavená osobnost. Neexistuje však jakési přesné pravidlo pro to, jak musí být Apollón vyobrazen, a tak, jak můžeme vidět např. v Clam-Gallasově paláci v Praze, kde se prolínají všechny tři výše zmíněné typy vyobrazení, záleží jen na míře umělcovy fantazie či na požadavcích objednavatele.

V doplňkových výjevech můžeme zaznamenat Apollónovy lásky, hudební soutěže a jiné příběhy, které líčí především Ovidius a další literatura zabývající se mytologií.

⁸⁸ BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 55.

V následujících kapitolách bych chtěla rozebrat tyto jednotlivé typy a prezentovat je na konkrétních příkladech. Je jasné, že neexistuje ultimativní vzorec, podle kterého umělci slunečního boha vyobrazovali, a ne všechny malby můžeme s jasností zařadit do daných skupin. Jisté podobnosti v malbách nám napovídají, že tím, jak se umělci mezi sebou inspirovali, vytvořil se jakýsi ustálený typ pro různá znázornění jednotlivých postav antické mytologie.

2.1. Tematika denní cykličnosti a její význam

Denní cykličnost je přirozený děj, který se neustále opakuje. Připomenutí tohoto jevu můžeme vidět v nespočetném množství výtvarných děl. Malby s touto tematikou se objevovaly v rezidencích, šlechtických sídlech a zámcích.

Renesanční humanisté si vysvětlovali den a noc jako ničivé síly, jelikož jejich neustálé střídání, které představuje plynutí času, totiž podle nich vedlo k rozkladu a následné smrti.⁸⁹

Od doby renesance můžeme také sledovat, že byl brán zřetel na božstvo související s astronomickým střídáním denních dob. Byly častěji dávány do souvislosti s výzdobou prostorů – převážně ložnic, ale i jídelen, hodovních síní či jiných reprezentačních prostor. Takovýmto typickým příkladem je Palazzo Farnese v Caprarole, kterou vyzdobili freskami v duchu manýrismu mimo jiných umělců bratři i Zuccariové. Tato předměstská vila měla jasný program výzdoby sestavený Annibalem Carem, její náměty přesně odpovídaly mytografickým příručkám. Obsahovou rovinu k výzdobě podrobně popsal Giorgio Vasari.⁹⁰

Náměty s denní cykličností se běžně užívaly při výzdobách zámků, rezidencí a šlechtických sídlech, v interiérech, ale i ve zahradních stavbách jako byly saly terreny.

2.2 Postavy reprezentující denní cykličnost

Denní cykličnost byla nejčastěji představována prostřednictvím postav z mytologie. Jednu z nejzásadnějších úloh hrál právě bůh Apollón, od nepaměti vnímaný jako symbol dne přinášející s sebou nový začátek.

⁸⁹ HALL 1991, 302.

⁹⁰ ROBERTSON 1982, 160–181; SEZNEC 1995, 288–301.

Obdobnou úlohu sehrávala Aurora (řec. *Éós*, česky Jitřenka), která rovněž plnila úlohu ohlašující příchod nového dne.⁹¹ Aurora, Jitřenka, bohyně ranních červánků byla dcerou Titána Hyperiona a jeho manželky Theie. Věrně doprovázela svého bratra Héliu, kterého každé ráno uváděla na nebeskou klenbu. Aurora pak po západu slunce s Héliem vstoupila na zázračnou loď na západním Ókeanu a společně dopluli znovu na východní stranu země. Byla krásná jako jitřní úsvit a také milovala všechno krásné, především krásné muže, a tak když se jí nějaký zalíbit, unesla si ho. Se svým prvním manželem titánem Astraiosem (Astraios) měla hodně dětí, ve valné většině jsou to téměř všechny hvězdy a větry. Své ostatní muže si *Éós* většinou unesla. Tithóna milovala tak moc, že mu u Dia vyprosila věčný život, ovšem zapomněla na věčné mládí, a tak se scvrkl a stal se z něj cvrček (cikáda). S Tithónem měla dva syny Emathióna a Memnóna, jež oplýval nesmírnou krásou, avšak byl v Trojské válce Achillem zabit. *Éós* se s jeho smrtí nikdy nesmířila a jak pláče, tak se její slzy každý den objevuje na zemi v podobě rosy. Řekové si ji představovali jako krásnou ženu v šafránovém rouše, která každé ráno vychází z Ókeánu, aby s sebou přinesla světlo nového dne. Nazývali ji „růžovoprstou“, „krásnovlasou“ či „ránorodou“. Zobrazovali ji s velkými křídly a zpravidla ve voze taženém bílými nebo růžovými okřídlenými koni. Zvláštní úcta ji však prokazována nebyla. Až později, konkrétně v 17. století se stává oblíbenou postavou zdobící barokní nástrovní malířství. Zde bývá vyobrazena, jak řídí dvoukolový vůz tažený dvouspřežím nebo čtyřspřežím či jede na Pegasovi a na své cestě rozhazuje květiny. Někdy také letí před Héliovým vozem, v ruce má pochodeň, noční oblaka se valí pryč, obzor se rozjasňuje. Okolo Héliova vozu bývá skupina dívek nebo se dívky vznášejí ve vzduchu před Aurorou. Jedná se o Hóry (Héliovny). Aurora bývá doprovázena svým synem Fósforem, kterého měla s Titánem Astraiem. Fósforos byl zosobněním hvězdy Jitřenky a jejím bohem. Každý den přinášel lidem a celé přírodě světlo, avšak jiné další úlohy neměl.

Cesare Ripa ve své *Iconologii* popisuje Jitřenku jako mladou dívku s křídly zahalenou ve žlutém plášti, v jedné ruce drží lucernu a sedí na koni Pegasovi. Již Vergilius Jitřenku v *Epigramech* popsal, že vyšla z oceánu v zářícím rouchu barvy šafránu.⁹²

⁹¹ OVIDIUS NASO 1942; PIGLER 1956, 40–42; ZAMAROVSKÝ 1970, 78, 112; BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 91, 185; HALL 1991, 67–68; AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993, 83.

⁹² RIPA 2019, 104.

Naproti tomu Diana jakožto sestra Apollóna připomínala naprostý opak této dvojice a byla spojována s večerní tematikou.⁹³ Diana (řec. Artemis) patřila mezi dvanáct olympských bohů. Pro Řeky jakožto panenská bohyně představovala čistotu. Římané ji ztotožňovali s bohyní měsíce Lunou (řec. Seléné) a uctívali ji jako trojité božstvo – Luna = obloha, Diana = země a Hekata = podsvětí. Diana byla mimo jiné bohyní měsíce, jehož srpek nosila na čele. Právě takto bývá vyobrazována, ve dvoukolém voze taženým dvěma koňmi, jedním černým a jedním bílým, nebo také dvěma dívkami – nymfami.

Tyto hlavní postavy doplňovala celá řada personifikací, která výsledný celkový dojem umocňovala. Dianu doprovázeli putti s nasazenými maskami a větvičkami makovic často upletené do věnců. Upletené makovicové věnce nosil na hlavě i bůh snů, což souviselo s uspávajícími schopnostmi máku, které byly již tehdy všeobecně známy. Sova jakožto noční pták nebyla pouze symbolem moudrosti, ale připomínala i spánek a noc. Tzv. Somnus neboli Spánek – řecky Hypnos byl synem bohyně Noci (Nyx) a boha věčné temnoty Ereba. Somnovým bratrem byl bůh smrti Thanat. Jejich matka bohyně noci, byla dle ikonografické tradice zobrazována jako žena s černými křídly oblečena do pláště připomínající noční oblohu posetou hvězdami. Na rozpažených křídlech jí seděly její dvě děti – bílý Spánek a černá Smrt, oba okřídleni. Cesare Ripa doplňuje, že na hlavě má věnec z květů máku a její nohy jsou křivé. Ripa se navíc zmiňuje o čtyřech částech noci, ve kterých je Noc pokaždé znázorněna jiným způsobem.⁹⁴ Boccaccio se o tomto rozdělení též zmiňuje, ve třetí části noci je Noc nejtemnější, spí na zemi a v ruce drží plcha, tvora, pro kterého je v podstatě celý život jedna dlouhá noc.⁹⁵

O tradici podobných vyobrazení se dočteme v mytografických traktátech, do přední literatury se řadí spis Vincenza Cartariho nebo Natale Contiho.⁹⁶ Spisy byly doplněny o ilustrace, podoba Spánku se v nich opírala o Filostratův popis.⁹⁷

Boha spánku vzpomíná i Ovidius v jedenácté knize *Metamorfóz*, kde popisuje jeho obydlí jako hlubokou podzemní sluji nedaleko kimmerských končin vyhloubenou v horském svahu, kterou protéká řeka Léthé, a kam slunce nemůže v žádnou denní dobu. Ovidius ještě dodává: *Auróru bdělý pták, ježž kráslí na hlavě hřeben, nikdy tam nevolá*

⁹³ BOCCACCIO 1569, 83–84; CARTARI 1556, 23–28; OVIDIUS NASO 1942; PIGLER 1956, 65–77; ZAMAROVSKÝ 1970, 65–68, 98; BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 151; HALL 1991, 114–116; AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993, 165; MULRYAN 2012, 77–99.

⁹⁴ RIPA 2019, 371–373.

⁹⁵ BOCCACCIO 1569, 13–14.

⁹⁶ CARTARI 1556; COMITIS 1581.

⁹⁷ MILTOVÁ 2016, 304–305.

zpěvem, ...⁹⁸ U vchodu do sluje kvete mák, který si sbírá i Noc.⁹⁹ Uprostřed obydlí stojí lůžko z černého ebenu s tmavým přehozem a na něm spí samotný Spánek. Kolem boha leží jeho synové klamní Snové.¹⁰⁰ Jedním z jeho dětí byl bůh snů Morfeus, odtud i název pro morfium. Nejznámějšími z mnoha Somnových dětí byli mimo Morfea také synové Icelus a Phantasmus. Morfeus přinášel sny lidem, Icelus zvířatům a Phantasmus neživým věcem. Vergilius popisuje, že ze Somnova domu vychází dvě brány – jedna z rohoviny, ze které vychází pravé sny a druhá ze slonoviny, z níž vychází sny nepravé.

Renesanční humanisté, jak již bylo zmíněno, neměli plynutí času ve velké oblibě, a tak jej personifikovali hanlivě, a to neoblíbeným zvířetem – krysou – bílou jako den a černou jako noc. Krysy totiž stejně jako myši, byli škůdci a se svou schopností ničit připomínaly rozklad, a tím pádem i plynoucí čas.¹⁰¹

2.3 Apollón a Aurora coby nositelé příchodu nového dne a hlavní freskové realizace

Z celkového množství sebraných děl ke zkoumání se jevila skupina spadající pod denní cykličnost tou nejhojněji zastoupenou. V této kapitole budou představena hlavní freskové realizace nacházející se na našem území, ve kterých se objevují postavy Apollóna a Aurory. Nebude opomenut odkaz i na inspirační zdroje, přicházející z valné většiny ze zahraničí. Pro lepší přehlednost budou jednotlivá díla prezentována společně se stavbami, ve kterých se nacházejí. Stavební historie jednotlivých objektů zde bude upozaděna, protože není hlavním předmětem této práce.

2.3.1. Nové Město nad Metují

Když bychom měli postupovat chronologicky, hned do úvodu by se daly zmínit práce českého malíře Fabiána Šebestiána Václava Harovníka (1635–1683)¹⁰². Tento pražský rodák, na kterého se obraceli šlechtici nejen z Prahy, v Novém Městě nad Metují vymaloval na objednání skotského kondotiéra Waltera Leslieho (1606–1667) deset

⁹⁸ OVIDIUS NASO 1942, 355.

⁹⁹ *Papaver somniferum* je latinský výraz pro mák a jeho spojení se spánkem je tedy dosti výmluvné.

¹⁰⁰ Ovidius popisuje, že jeho děti je jako klasů.

¹⁰¹ HALL 1991, 235.

¹⁰² HERAIN 1915, 60–61; ZÁVORKOVÁ 1932; NEUMANN 1974, 74–75; ŠRONĚK 1986, 451–455; ŠRONĚK 1989, 352; ŠRONĚK / KONEČNÝ 1993, 433–441; ŠRONĚK 1997, 43–47; SVOJANOVSKÝ 1997, 78–82; MÁDL 2012, 133; MAZAČ, 2013, 223–242; MILTOVÁ 2015, 32–49; MILTOVÁ 2016, 22–63; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 644.

pokojů s celkovým počtem padesáti devíti malovaných polí zasazených do typické raně barokní štukatury. Jednalo se tedy o rozsáhlejší malířský celek své doby na našem území. Zámek je na půdorysu obdélníku sestávajícího ze čtyř křídel, který mu pozůstal z přestavby v renesančních časech. Hrabě Leslie dal na rady svého přítele Ottavia Piccolominiho a najal si Fabiána Šebestiána Václava Harovníka, aby pro něj pracoval. Walter Leslie budovu zámku získal jako dar od císaře za svou přízeň k němu.¹⁰³ Přestavbu zámku, která započala kolem roku 1652, pravděpodobně navrhl Carlo Lurago. Při stavebních a štukatérských pracích, na kterých bylo mimojiné doloženo několik umělců z Vlach, se začalo i s výzdobou pokojů piana nobile a zámecké kaple.

K dataci maleb v Novém Městě, uvádí se, že zámek byl vymalován mezi léty 1660, nicméně Radka Nokkala Miltová malby posouvá o deset let později, a to za polovinu šedesátých let 17. století.¹⁰⁴ Svě tvrzení podkládá několika fakty. Jedním je skutečnost, že Harovník se nechal často inspirovat grafikami, přičemž jedna konkrétní mědirytina Nicolase Perella, která sloužila jako podklad pro malbu Faëthónovi prosby v jídelně, vznikla v roce 1666. Dalším mezníkem je rok 1665, kdy Walter Leslie získal Řád zlatého rouna.¹⁰⁵

Předmětem této práce není podrobný popis všech maleb nacházejících se uvnitř zámku, a tak některé zmíním jen okrajově, pro představu a zasazení do kontextu. Podrobnější rozbor maleb nalezneme u Marie Závorkové, která vychází především z možných grafických předloh.¹⁰⁶ O velmi zdařilý a podrobnější popis maleb se pokusila Radka Nokkala Miltová.¹⁰⁷

Chápání prostoru zámku v Novém Městě nad Metují je rozvrženo na mužskou a ženskou část. Severovýchodní křídlo nás uvádí do vojensko-imperiální struktury, volně přecházející k hrdinským činům a je završeno výjevem všemocného spánku, který vítězí nad lidskými smysly. Toto křídlo je označováno za mužské, potvrzuje nám to i výzdoba pokojů, kterým dominují malby s vítěznou, válečnou a oslavnou tematikou. Poslední pokoj tohoto křídla, dnes nazývaný jako Hubertův, býval ložnicí. Tomuto faktu napovídá především nástropní malba, která se rozpíná téměř přes celou stropní plochu, a kopíruje tak čtvercový půdorys pokoje. Malba vyobrazuje boha spánku Somna, který spoutává pět

¹⁰³ Walter byl jedním z účastníků zavraždění generála Valdštejna v Chebu, spolu se kterým zahynul i Adam Erdman Trčka – předchozí majitel zámku v Novém Městě.

¹⁰⁴ ŠRONĚK 1986, 451; MILTOVÁ 2016, 42.

¹⁰⁵ MILTOVÁ 2015, 42–43; MILTOVÁ 2016, 42.

¹⁰⁶ ZÁVORKOVÁ 1932, 62–69.

¹⁰⁷ MILTOVÁ 2015, 32–49; MILTOVÁ 2016, 22–63.

smyslů. Přestože malba nezobrazuje ani Apollóna ani Auroru, byla do výčtu děl zařazena proto, že bůh spánku úzce souvisí se střídáním denních dob, že je dobré ho zde zmínit i kvůli obohacení této kapitoly, co se týče příbuzných postav.

Malba je zasazena do pozlaceného štukového rámu a obklopují jí menší malovaná pole v kartuších. Boha spánku zde Harovník znázornil dle popisů mytologických příruček. [1].

Mladík s kučeravými vlasy ve vlajícím plášti, který v jedné ruce drží palice makovic a v druhé svírá provázky, kterými spoutává malé postavy dětí představující pět smyslů.¹⁰⁸ Zleva: *Čich* s květinami, protože květiny se člověku nabízí k přivonění, *Hmat* v náruči drží zajíce a hladí ho po jeho jemném kožichu, u nohou má ježka, kterého bodliny jsou ostré na dotyk. Uprostřed sedí *Sluch* a u nohou má housle, jejich zvuk lahodí lidskému uchu, *Chut'* se jednou rukou dotýká festonu ze sladkého ovoce, které leží mezi ním a Sluchem. Poslední ze smyslů *Zrak* drží v jedné ruce zrcadlo a na kraji od něj sedí orel, o němž se tvrdí, že má dokonalý zrak. Alegorické postavy smyslů bývají někdy mylně uváděny jako děti Somna, avšak atributy jasně odkazují k personifikaci pěti lidských smyslů. Ikonografie obrazu koresponduje i k funkci pokoje a zároveň poukazuje na silnou moc spánku, který dokáže ovládat všechny smysly.

Nutno podotknout, že Harovník u námětu se Somnem nečerpal z žádné konkrétní předlohy, to samé se ovšem nedá říci o výjevech v kartuších, kde nalézáme emblémy zaměřující se na spojení křesťanské a vladařské symboliky a jsou inspirovány konkrétním spisem Jacoba Typotia *Symbola divina et humana pontifictum*.¹⁰⁹

Jak bylo vzpomenuto v předchozí kapitole Filostrátův popis boha spánku Somna sloužil jako předloha k ilustracím mytografických příruček. Podle něj Somnus oblékal dva pláště a v rukou držel hůl a roh, ze kterého vylétaly sny. Spánek je v ilustracích zpodobněn jako letící vedle své matky Noci, která má černá křídla a plášť posetý hvězdami. V náruči drží dvě děti – bílé, což je podoba malého Somna (Spánek) a druhé černé mrtvé dítě – Smrt.¹¹⁰ Noc je tedy jednou z postav prezentující denní cykličnost, konkrétně její postava je pak spojena s ložnicemi. Podobný výjev můžeme zaznamenat například na Moravě ve slavkovském zámku, kde se na výzdobě podílel Andrea Lanzani.

¹⁰⁸ Zajímavé je, že na rozdíl od ilustrací mytografických příruček, kde Somnus v rukou drží hůl a roh s vylétávajícími sny, zde drží palice makovic. Makovice jsou nepochybně spojeny s noční tematikou a vyskytují se v prostorách ložnic mimo této Novoměstské malby i na malbě v ložnici zámku ve Slavkově.

¹⁰⁹ ZÁVORKOVÁ 1932, 64; PANOCH 2011, 41; MILTOVÁ 2015, 36; MILTOVÁ 2016, 30.

¹¹⁰ MILTOVÁ 2016, 305.

Naproti severovýchodnímu mužskému křídlu v Novém Městě se nachází druhé zrcadlově ležící křídlo jihozápadní ovládnuté opačnou ideovou charakteristikou. Toto křídlo mělo sloužit paní domu a bylo tedy ženské. V tzv. Malém sále, který se nachází v tomto křídle zámku, se na stropě nachází zajímavá malba zasazená do oválné výseče s šesti dalšími menšími malovanými poli v kartuších. Ústřední výjev se nazývá *Faëthónova prosba, Chronos a čtvero ročních období* a je v něm vyprávěn Ovidiův příběh z druhé knihy *Proměn*, kdy syn boha Apollóna Faëthón prosí svého otce, aby mu na jeden den půjčil jeho quadrigu a on se na ní mohl projet po obloze.¹¹¹ Jak je zmíněno v první kapitole, bůh slunce Hélius byl již od antiky ztotožňován s Apollónem a umělci Hélie vyobrazovali se vzhledem Apollóna, a i s jeho atributy.¹¹² Již zvolená tematika maleb napovídá, že daný sál sloužil jako jídelna.

V Ovidiovi je příběh Faëthóna popisován následovně, Faëthón se vychloubal svému vrstevníkovi jménem Epaf, jak slavného má otce. Epaf se mu však vysmál, že nemluví pravdu, že mu jeho matka lhala a jeho otcem je obyčejný smrtelník. Faëthón běžel za svou matkou, která ho odkázala, aby se šel sám zeptat svého otce a ujistil se, že mu matka nelhala. Ovidius popisuje Sluneční hrad, do kterého vedou dvoukřídlá vrata, které ukoval sám nebeský kovář Vulkán, jako vysoký palác podobající se ohni, stojící na sloupech třpytících se zlatem. Bůh slunce uvnitř seděl na smaragdové stoličce a po jeho stranách stály postavy představující Den, Měsíc, Rok, Staletí, Hodiny, Jaro (s ověnčeným kvetoucím vínem), Léto (s věncem z klasů), Podzim (potřísněný šťávou z hroznů vína), Zima (s šedými vlasy). Foibos vyzval svého syna, aby přistoupil blíže, sňal si svou sluneční zář a Faëthóna objal. Na důkaz otcovské lásky ho vyzval, aby si přál, co jen chce a on mu přání vyplní. Faëthón si přál, projet se v otcově voze po obloze. Apollón se mu snažil toto nerozvážné přání rozmluvit. Varoval ho, že na jeho ohnivý vůz může vstoupit jen on sám, a že dokonce ani samotný vládce bohů Jupiter nezvládne vůz řídit. Faëthón si však své přání vymluvit nenechal. Otec tedy potřel svého syna posvátným olejem a na hlavu mu nasadil paprsky. Auróra otevřela nachová vrata a nadšený Faëthón usedl do vozu a chopil se otěží. Když však koně pocítili nezvyklou lehkost ve voze, přestali se držet své obvyklé trasy a hnali se nebesy. Tu již Faëthón litoval, že neuposlechl varování svého otce. Jeho strach umocnila srážka se Štírem zvěrokruhu, Faëthón se lekl a pustil otěže. Koně tak vybočili z dráhy a hnali se velkou rychlostí, až zemi zachvátil oheň. Do toho se ovšem vložil Jupiter. Seslal své blesky na vůz se splašenými koni a srazil

¹¹¹ OVIDIUS NASO 1942, 37–53.

¹¹² HALL 1991, 134.

ho dolů. Vůz se zřítil do řeky, kam pak Nymfy Faëthóna pochovaly. Takto skončil nešťastný příběh nerozvážného syna boha slunce.¹¹³

Na nástěnné malbě jídelny novoměstského zámku, se na stropě otevírá výše popsany příběh. [2] Je zde zachycen moment prosby a zároveň je malbou vyjádřeno plynutí času. Hlavní děj se odehrává v levé třetině výjevu. Ústřední postavou je bůh Apollón se sestrou Dianou sedící na vyvýšeném místě zdůrazněné motivem schodiště. Sedí pod baldachýnem, který tvoří zlatý zvířetníkový pás. Apollón má na rozdíl od své sestry tmavší inkarnát. Již od dávnověku se používaly tmavší odstíny barev pro vyobrazení mužů a výrazně světlejší pro ženy. Apollón má na hlavě čelenku v podobě zářícího slunce, Diana pak srpek půlměsíce. Dvojice těchto postav představuje den a noc. Bůh slunce je oděný do zlatého roucha a jeho sestra do rudého. Apollónovi zde nechybí ani jeho atribut lyra, o kterou opírá svou pravou ruku, ve které drží žezlo na připomínku moci, kterou je obdařen.

Další z odkazů na čas je v levé dolní části malby skupinka čtyř postav představujících čtyři roční období. Zleva: Jaro s věncem květin na hlavě se opírá o košík plný květů. Před ním sedí zřejmě Zima jako vousatý shrbený stařec s korunou na hlavě a přitahuje k sobě za ramena Léto s věncem z obilných klasů na hlavě. Podzim jako svalnatý muž s věncem vinné révy na hlavě se opírá o roh hojnosti.

V předním pásu klečí zády k divákovi v prosebném gestu Faëthón.

Přesně polovinou obrazu prochází okřídlený Chronos představující čas, tradičně znázorněný jako starší vousatý muž. Jeho postava částečně zakrývá Apollónův zlatý vůz, z něhož lze vidět jen hlavy dvou běloušů.

V těsné blízkosti Chrona za ním sedí téměř odhalený muž s čelenkou z listoví, svou pravou nohou lehce zakrývá amforu. Za ním pak je dvojice žen, kterým oblaka zakrývají téměř celou dolní část těla. První žena se světlými vlasy zdobenými čelenkou z listů, si k prsům tiskne něco, co svým tvarem i barvou připomíná srdce. Druhá žena ji zezadu objímá, má poodhalené jedno ňadro, tmavé vlasy ozdobené zelenými listy doplněnými klasy. V ruce drží loutnu.

Na pravé straně obrazu vidíme sedícího muže s delšími vlasy a vousy a na prsou překříženými rukami. U nohou má ohřívadlo – nádobu s uhlíky hořící plamenem. Za ním se tyčí antická stavba s jónskými sloupy. Muž svým zjevem připomíná alegorickou postavu zimy. [3]

¹¹³ OVIDIUS NASO 1942, 37–53.

Harovník zde použil (ale zrcadlově převrátil) kompozici slavného francouzského malíře Nicolase Poussina z obrazu uloženého dnes ve Státním muzeu v Berlíně, Apollón, Faëthon, Saturn a čtyři roční období z roku 1630. Obraz se k Harovníkovi s největší pravděpodobností dostal skrze mědirytinu Nicolase Perella z roku 1666.¹¹⁴

Slunce žhne v poledne nejvíce, v poledne je také čas oběda, a proto je tato malba s daným námětem umístěna právě v prostorách jídelny.

V doprovodných oválných polích blíže k jihozápadnímu křídlu se vlevo objevuje malba s námětem *Hostina olympských bohů*,^[4] tento námět pak v drobné obměně Harovník zopakoval při výzdobě pražského Lobkovického paláce. Malíř se zde opět nechal inspirovat grafickou předlohou, konkrétně kombinací rytiny Matthaese Greutera dle návrhu Pietra da Cortony s mědirytinou Jacquese II. De Gheyna podle Crispina van den Broecka.¹¹⁵ Následující malířská pole jsou nesena v duchu Ovidiových Metamorfóz s malbami: *Jupier a Íó. Tančící nymfy proměňují pastýře v olivový strom*,¹¹⁶ *Únos Európe*, dále pak *Naděje, Láska a Krása trestají Čas a Paris se zlatým jablkem a tři bohyně*.¹¹⁷

Těmito malbami byl završen prostor Malého sálu, jehož výzdoba kladla důraz na jednotný koncept. Za přítomnosti všudypřítomného plynutí času, s hostinou bohů a příběhy z Ovidiových Metamorfóz působí prostor jako jednotný celek.

2.3.2. Lobkovický palác

Harovník vymaloval ještě jeden – pro nás zajímavý – jídelní sál, tentokrát v Praze v Lobkovickém paláci.¹¹⁸ Mezi léty 1664 a 1665 uzavřel Harovník smlouvu na výmalbu osmnácti pokojů paláce Václava Eusebia z Lobkovic.¹¹⁹ Z celkového cyklu maleb se bohužel dochovala jen část.¹²⁰ Pro naše účely je ovšem důležité, že se zachovaly malby

¹¹⁴ MILTOVÁ 2016, 38.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ I zde se Harovník nechal inspirovat mědirytinou, tentokrát od Johanna Wilhelma Baura.

¹¹⁷ Harovník se nechal znovu inspirovat módní vlnou přicházející z Francie a v malbách vycházel z mědirytin Michela Dorignyho, vzniklé podle maleb Simona Voueta Simon Vouet působil jako malíř na francouzském dvoře. Díky spolupráci s Michele Dorignou vznikla celá řada propracovaných rytin, které byly šířeny po světě a dostaly se i do rukou našeho pražského malíře.

¹¹⁸ ZÁVORKOVÁ 1932, 67; EHM/POCHE 1973, 31; NEUMANN 1974, 75; LEDVINKA/MRÁZ/VLNAS 1995, 186–188; ŠRONĚK/KONEČNÝ 1995; POCHE/PREISS 1977, 139–142; MÁDL 2012, 133; MILTOVÁ 2016, 51.

¹¹⁹ Jsou dochovány smlouvy mezi F. Š. V. Harovníkem a knížetem z Lobkovic, které se datují k prosinci 1664 a červenci 1665. POCHE/PREISS 1977, 140.

MAŤA 2004, 414, 695.

¹²⁰ Nedochovala se výzdoba hlavního sálu, z malby, která měla pokrýt celou plochu stropu, ale i bočních zdí, nám zůstaly pouze její části.

v jídelně, které jsou zde rozmístěny v různě velkých polích. Maleb je celkem devatenáct a nesou se v hodovním duchu, zároveň je zde i připomínka cykličnosti času. Kromě čtvera ročních období zde můžeme vidět i čtyři světadíly a čtyři živly, ale i čtyři smysly. Uprostřed stropu se nachází v centrálním oválném poli malba s Apollónem a Múzami na hoře Parnas [5], po stranách jsou v podélných polích malby s tematikou hostin. Na jedné straně je vyobrazena *Hostina pozemšťanů* [6] a na straně druhé *Hostina olympských bohů* [7].

U Harovníka lze dobře sledovat jeho oblíbené inspirační zdroje, které využíval již na malbách v Novém Městě. Miltová upozorňuje na ilustrace botanického traktátu *De florum cultura libri*, které Harovník využil jako inspiraci pro malbu s Hostinou olympských bohů v jídelně Lobkovického paláce.¹²¹ Jeho druhým oblíbeným inspiračním zdrojem byly předlohy Simona Voueta hojně šířené grafickými listy. Vouetovi personifikace ročních dob v jídelně Lobkovického paláce přetvořil v personifikace čtyř světadílů.

Harovníkovy práce sice nedosahovaly velkých kvalit, zato byl jeden z mála, který u nás ovládal techniku nástěnné malby a své zakázky dovedl plnit velmi rychle, proto se stal u šlechty tak oblíbeným a můžeme se s ním setkat ještě u dalších známých zakázek raného baroka v Čechách. V literatuře bývá občas uváděno, že Harovník ovládal malbu fresky typu al fresco, ale Martin Mádl upozorňuje na nedorozumění, malíř používal techniku suché fresky, tj. al secco, kdy je barva nanášena na suchou omítku a pojí se s organickými emulzemi jako je klíh a olej.¹²²

2.3.3. Náměšť nad Oslavou

Přesuneme-li se k dalším freskovým realizacím, na nichž můžeme vidět postavy odkazující na denní cykličnost, ocitneme se v chronologické linii na zámku v Náměšti nad Oslavou, kde se v sale terreně nachází významné malby. Jelikož na našem území bylo kvalitně pracujících umělců pomálu byli nuceni objednatelé povolávat malíře ze zahraničí. Takto si hrabě Ferdinand z Verdenberga zvolil ticinského mistra Carpofoza Tencallu, aby mu vyzdobil svůj zámek v Náměšti nad Oslavou.¹²³ Hrabě dostal na Carpofoza zajisté doporučení od bratrance své první ženy – Miklóse Pálffyho, pro kterého

¹²¹ MILTOVÁ 2016, 38.

¹²² MÁDL 2012, 133.

¹²³ PETRŮ 1968; SEDLÁK 1973; KRSEK 1989, 360; TOGNER 2010, 54–59; MÁDL 2012; MÁDL 2013; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 39, 105, 133; MILTOVÁ 2016, 64–77. (MÁDL 2012; MÁDL 2013, zde uvedena veškerá starší literatura)

malíř pracoval při výzdobě na zámku v Červeném Kameni.¹²⁴ Hrabě Ferdinand zdědil zámek po svém otci – baronu Janu Křtiteli z Verdenberga. Baron zámek v Náměšti odkoupil od Karla staršího ze Žerotína roku 1628, kdy Žerotín odešel do emigrace. Rod Žerotínů měl toto panství v majetku po řadu generací. Ani tento zámek nebyl novostavbou, dříve na jeho místě stával hrad, který byl zřejmě v letech 1572–1579 přestavěn na renesanční zámek.¹²⁵

Carpoforo Tencalla provedl v Náměšti velmi kvalitně odvedenou práci. Zaměříme-li se na salu terrenu, která byla později upravena na knihovnu, nalezneme zde celý soubor Tencallových maleb, který se rozpíná po celé ploše valené klenby. Nejnovější literatura udává, že malby byly vytvořeny mezi léty 1656–1657, ve starších periodikách bývá uváděno, že výmalba saly terreny proběhla v letech 1674–1675.¹²⁶ Pomocí maleb je zde vyprávěn příběh Amora a Psýché, který se zde stal hlavním ikonografickým programem. Malby jsou dle raněnovověkého stylu zasazeny do štukem vyzdobených polí. [8]

Slavný příběh se odvíjí z textu Lucia Apuleia *Zlatý osel*, který dále zpopularizoval Boccaccio a následně malby italské renesance, jako například Raffaelovy fresky ve Ville Farnesině či malby v Palazzo del Te od Giulia Romana.¹²⁷ Inspiračním zdrojem se Tencallovi stala právě římská Villa Farnesina s Raffaelovými malbami. Tencalla ovšem celý cyklus maleb pojal bez šťastného zakončení, kterým bývá svatební hostina. Malby mají odkazovat na nešťastný osud objednavatele. Na tuto skutečnost upozornil Martin Mádl, který vysledoval dle pohřebních kázání, že Ferdinandu z Verdenberga zemřelo v krátké době po sobě několik blízkých osob – otec, sestra a dvě první manželky (obě po porodu).¹²⁸ Ústřední cyklus byl doplněn o doprovodné menší malby.

V kolmo ležící menší místnosti, která navazuje na hlavní sál saly terreny nalezneme další malby rozdělené do dvou hlavních oválných polí. V jednom se nachází malba s diagonální kompozicí, které ve středu dominuje žena v modro-bílo-zlatém rouchu. [9] Sedí na obláčku zbarveném lehce do růžova, jedná se tedy zřejmě o červánky. Žena v rukou drží bílé a růžové květy růží. Z jedné ruky jich pár upustila, a tak květy přepadávají přes oblaka. Vedle ní napravo sedí okřídlený putto, hledí na ženu a ve svém klíně drží v drapérii květy. Diagonálně na protější straně v horní části letí dva putti. Jeden

¹²⁴ MÁDL 2012, 62.

¹²⁵ MÁDL 2013, 19; MILTOVÁ 2016, 64.

¹²⁶ MÁDL MILTOVÁ 2016, 65.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ MÁDL 2013, 26–28, 39.

zahalený červenou drapérií drží v ruce zapálenou pochoděň a druhý v modré, zachycený, jak ženu korunuje věncem z růží, ve druhé ruce pak drží kytici květů.

Ženská postava je Aurora, putto s pochodní pak Lúcifer, který Auroru na malbách často doprovází, a jeho pochoděň připomíná první ranní hvězdu – Jitřenku.

Druhé hlavní pole znázorňuje muže se zlatými vlasy a v červeném rouše obklopeného sluneční září. [10] Muž sedí ve zlatém voze taženém čtyřmi bělouši, vůz je doplněn o zelenkavou drapérii. Postava drží v jedné ruce zatažené otěže, ve druhé má napřáhnutý bič. Mužskou postavou nemůže být nikdo jiný nežli Apollón a tvoří tak společně s Aurorou dvojici odkazující na denní cykličnost. Martin Mádl dal do souvislosti přítomnost těchto bohů se vztahem objednavatele k jeho zesnulé manželce Marii Maxmiliáně z Valdštejna.¹²⁹ V pohřebním kázání z roku 1654 byla popsána jako „*světlo, slunce, diamant... Světlo ctností a Slunce zbožnosti*“. Další souvislost spojil Martin Mádl i s druhou, respektive předchozí Verdenbergovou ženou Zuzanou z Puchheimu, kterou kněz ve svém kázání z roku 1650 popisuje následovně: „*Čisté svědomí v cudné stydlivosti kvetoucí růže, jako alexandrijská Pithomena*.“¹³⁰ Růže, které doplňují obraz s Aurorou, mají odkazovat tedy i na ctnosti Zuzany z Puchheimu.

Martin Mádl díky pohřebním kázáním rozklíčoval zvolení daných námětů nástěnných maleb. Zarmoucená pohřební kázání humanisticky vzdělaného kazatele P. Florentina Schillinga, která vyšla tiskem roku 1658, se zde v Náměšti stala Tencalovi předlohou pro výzdobu sály terreny.¹³¹

Ač měl tento cyklus maleb smutný podtext, jeho obraz působí radostným dojmem. Tencalova jasná barevnost dodala malbám na živosti, a umělec se zde představil jako zdatný malíř. Tímto dílem se uvedl na scénu vynikajících nástěnných maleb 17. století a zajistil si tak příliv nových zakázek.

2.3.4. Lnáře

Na zámku Lnáře se nachází malba v podélném obdélném poli ohraničeném kvadraturou jejíž ústřední postavu představuje bohyně Aurora.¹³² [11] Malba je dílem Giacoma Tencally, který se mohl nechat inspirovat tentýž námětem s bohyní ranních

¹²⁹ MÁDL 2013, 30–31.

¹³⁰ Ibidem, 31.

¹³¹ Ibidem, 29–34.

¹³² VLČEK 1999, 352–353; MÁDL/ZAPLETALOVÁ 2012, 73; MÁDL 2013, 445–476; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 207, 645; MILTOVÁ 2016, 128–146. (MÁDL 2012; MÁDL 2013, 445, zde uvedena veškerá starší literatura).

červánků od svého příbuzného Carpofoora Tencally ze saly terreny výše zmíněné Náměšti nad Oslavou, nebo z ložnice zámku Trautenfels či z italského paláce Terzi v Bergamu.¹³³ Giacomo ovšem malbu ze Lnáří, která se datuje do let 1685–1686, odlišně koncipoval. V centru malby sedí na oblacích bohyně Aurora, oděna do šatu s bílým, lehce průsvitným živůtkem a jasně modrou suknicí, doplněna vlajícím pláštěm červené barvy. [12] Aurora má na nohou opánky. Její účes zdobí věnec z načervenalých květů, který má usazený na hlavě. Podobné květiny drží i v levé ruce. Auroru obklopují putti, rozmístěni po stranách. Nalevo pod jejím červeným pláštěm vykukuje jeden putto, druhý letící na protější straně za Aurořiným ramenem přináší další květy. Přímo pod jejími nohami se pod obláčkem nachází červenou drapérií obklopený ležící putto s červeným kvítkem v ruce. Na levé straně ještě poletuje dvojice putti s květy v rukách. Jeden je zahalen zelenou a druhý červenou drapérií. Protější stranu doplňuje v horní části další letící putto v červené drapérii, který je zobrazený z profilu, jak přilétá směrem k bohyni a v natažených rukou ji přináší další květy. Pod ním, na úrovni středního pásu můžeme vidět rovněž letící dětskou postavu ve zlatavé drapérii. Důležité ovšem je, že v ruce na pravé straně drží zapálenou pochodň, která prozrazuje, že se jedná o postavu Lúcifera. Na pozadí je namalováno krásně jasné modré nebe plné bílých oblaků. Použitá barva modrého pozadí nebe je totožná s barvou Aurořiny sukně.

Podle všeho je patrné, že Carpofoorův následovník se ve své tvorbě držel mistrovi linie, která pro něj představovala hlavní zdroj inspirace, společně na druhém místě s grafikou. Styl Carpofoora Tencally mohl být tak nadále šířen.

Na zámku Lnáře pracoval Giacomo Tencalla pro hraběte Tomáše Zachea Černína mezi léty 1685–1686.¹³⁴ Rozmístění maleb zde není původní, během let prošel totiž zámek několika stavebními úpravami, včetně doby, kdy zde malíř pracoval. V roce 1675 našťástí vznikl podrobný popis celé zámecké budovy. I přesto je ovšem obtížné dešifrovat účel maleb.¹³⁵ Zámek si nechal postavit zřejmě v 60. létech 17. století Aleš Ferdinand Vratislav z Mitrovic a byl tak téměř novostavbou. Roku 1675 si zámek koupil hrabě Humprecht Jan Černín z Chudenic a po něm ho zdědil jeho druhorozený syn Tomáš Zacheus, který se roku 1682 rozhodl zámek, který byl téměř v havarijním stavu, rekonstruovat. Práce, kterých se ujal Černínův dvorní architekt Giovanni Battista Maderna, proběhly mezi léty 1683–1686. Původní štuky i malby zanikly, a proto měl

¹³³ MILTOVÁ 2016, 327 pozn. 138.

¹³⁴ MAŤA 2012, 101–103.

¹³⁵ MILTOVÁ 2016, 128.

Giacomo Tencalla nově vymalovat interiéry piana nobile. Ani malba bohyně Aurory dnes není na svém původním místě. Malba se dříve nacházela v pokoji, který byl posledním ze tří pokojů piana nobile severního křídla zámku, a dle všeho pokoj sloužil jako ložnice. Na jeho dříve dřevěném stropě, byla ve štuky zasazena tato malba. Boční stěny byly po polovině 18. století dále zdobeny postavami antického božstva ve vozech. Tyto postavy měli personifikovat jednotlivé planety. Malby jsou dodnes patrné, avšak v horším stavu. Na jedné stěně (konkrétně západní) je vidět právě bůh Apollón ve svém voze zapřaženým čtyřmi bělouši, jak přijíždí na nebesa. Z dalších bohů jsou přítomni Mars, Neptun, Jupiter, Saturn, Venuše a zřejmě Diana. Nástropní malba s Aurorou byla zřejmě zakryta při drobné rekonstrukci v 19. století, kdy byl pokoj zároveň zmenšen příčkou, která dodnes odděluje tehdy nově zřízenou chodbu. Až při restaurátorském průzkumu prováděném v roce 1977, byla malba znovu objevena a přenesena do pokoje severozápadního nároží. Do původního pokoje byla následně umístěna malba Apollóna a Korónis, která dříve zdobila vedlejší pokoj.¹³⁶

2.3.5. Slavkov u Brna

Slavkov u Brna se stal dalším příkladem, kde se objevují malby symbolizující denní doby. Významná výzdoba slavkovského zámku se řadí k předním realizacím barokního malířství přelomu 17. a 18. století na Moravě. Italský malíř Andrea Lanzani zde získal jednu ze svých největších zakázek.¹³⁷ Když byl zámek v devadesátých letech 17. století přestavován, sám císařský kancléř hrabě Dominik Ondřej Kounic si jej zvolil, aby mu své venkovské sídlo vyzdobil. Hrabě se rozhodoval mezi Lanzanim a jeho konkurentem Andreou Pozzem, slavným italským malířem známým pro svou iluzionistickou malbu. O návrhy na přestavbu se hraběti postaral architekt Domenico Martinelli.

Dalším Lanzaniho objednavatelem byl například princ Evžen Savojský, kterému Lanzani společně s kvadraturistou Marcantoniem Chiarinim vyzdobil Audienční sál jednoho z princových vídeňských paláců. Názorně se nám tak ukazuje provázanost mezi Českými zeměmi a císařskou Vídní. Šlechtici na našem území se snažili vyrovnat vídeňské velkoleposti, a tak volily stejné umělce, kteří již ve Vídni tvořili. Podobným příkladem je i Clam-Gallasův palác v Praze, do kterého si pozval hrabě Filip Josef Gallas

¹³⁶ MÁDL 2013, 474.

¹³⁷ VÍCHA 1985; KRSEK 1989, 362; DELL'OMO 2000, 93–108; COLOMBO/DELL'OMO 2007; ZAPLETALOVÁ 2007, 120–132; ZAPLETALOVÁ 2008; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 229; MILTOVÁ 2008, 162–199; MILTOVÁ 2009, 294–295; MILTOVÁ 2016, 305–306. (ZAPLETALOVÁ 2008, zde uvedena veškerá starší literatura).

Carla Carloneho, který též předtím tvořil pro prince Evžena ve Vídni v jeho Belvederu. Provázanost pražského paláce se Slavkovským zámekem, je zde zřejmá i z důvodu, že pro hraběte Kounice vytvořil štuky známý italský štukatér Santino Bussi, jehož další práce můžeme na našem území spatřit právě v pražském Clam-Gallasově paláci.

Lanzani hraběti Kounicovi slíbil vymalovat celkem jedenáct pokojů, konkrétně deset místností, boční místnost – salotto a zahradu.

Nástěnným malbám zámku Slavkov se doposud věnovalo jen několik historiků umění. Marina Dell'Omo přispěla základními informacemi, které obohatila o nová zjištění jako bylo připsání bozzetta k jednomu z vymalovaných stropů, ale i přehled datace nástěnných maleb.¹³⁸ Jana Zapletalová pak dále pracovala se sebranými informacemi a přinesla nové poznatky, co se popisu maleb týče, a shrnula je do jednoho článku.¹³⁹ Následně se Lanzanimu přímo věnovala ve své monografii.¹⁴⁰

Pro tuto práci jsou zásadní malby, které Lanzani vytvořil v severním křídle a datují se do období mezi léty 1702–1704.¹⁴¹ Malby jsou zde po vzoru italských profánních staveb – vil a paláců svou výzdobou spjaty se sousedící zahradou. Výzdoba prostorů paláců a vil obrácených do zahrady měla být nesena v duchu antického božstva odkazující na přírodní živly, které jsou pro zahrady příznivé, nejčastěji jím byli bohové Apollón jako Slunce a Junona jako Vzduch. Z výčtu alegorií čtyř ročních dob, byla záměrně vynechávána zima, která zahradám neprospívá.

V první z místností se nachází malba v oválném poli orámovaném štukem a vyobrazuje bohyni Auroru přijíždějící na nebesa v doprovodu dalších postav. [13] Aurora má dle Ripova popisu křídla a plášť žluté barvy, na obraze kombinovaný s oranžovou a bílou drapérií. Přijíždí na voze taženém čtyřmi holubicemi. Za Aurorou sedí ženská postava s lucernou v ruce. V pozadí je vidět malého putto, který je k nám otočený zády a v obou rukách drží zapálené pochodně, jako symbol příchodu nového dne a zahnání noci. Zajímavostí jsou zde ztv. muší křidélka, které má putto na zádech, a které zde ve slavkovském cyklu maleb, Lanzani hojně využíval. Nad Aurorou se vznáší okřídlená postava mladíka se zářící hvězdou na čele. [14] Vedle něj v pozadí po pravé straně letí putto také s hvězdou na čele, v rukou navíc drží nádobu a vylévá z ní vodu. Obě postavy by dle Ripova popisu měly znázorňovat Ranní rozbřesk. Hvězda na hlavě se

¹³⁸ DELL'OMO 2000, 93–108; COLOMBO/DELL'OMO 2007.

¹³⁹ ZAPLETALOVÁ 2007, 120–132.

¹⁴⁰ ZAPLETALOVÁ 2008.

¹⁴¹ DELL'OMO 2000, 104; ZAPLETALOVÁ 2008, 54–55.

nazývá Lúcifer neboli Světloňoš, a právě touto hvězdou označovali staří Egyptané ranní rozbřesk, protože právě tato hvězda se objevovala při rozbřesku. Křídla dle Ripy odkazují na rychlost a pomíjivost okamžiku, kterým svítání je. Boccaccio například projevil jistou pochybnost, kam ranní rozbřesk, ve spisu rodokmene bohů, zařadit. Jedná se o část dne, která se nachází přesně mezi novým dnem, a ještě působící nocí. Obrácená nádoba s rozlévanou vodou má evokovat chvíle, když v letních dnech padá rosa a v zimě zase jinovatka.

Další z místností na stropě nese malbu v orámovaném poli ve tvaru podlouhlého oktogonu a vyobrazuje Faëthonovu prosbu [15]. Výjev s diagonální kompozicí, kdy Apollónův syn Faëton klečí v levém dolním rohu pod svým otcem na oblaku a jednou rukou si sahá na hrud' s gestem vztahujícím na svou osobu a druhou rukou se vztyčeným ukazováčkem upozorňuje na vůz, který je v pozadí na pravé straně ve střední linii dnes již špatně viditelný. Apollón, jako mladík obklopený zlatou září, se zlatými kučeravými vlasy se nachází též ve středním páse a je centrální postavou celého výjevu. V polosedě leží na oblaku a opírá se jednou rukou o svou zlatou lyru, druhou rukou ukazuje za sebe také na svůj sluneční vůz [16].

Výjev doplňují dva putti, přidržující otěže čtyřspřeží, ze kterého vidíme jen zadní části dvou běloušů jakoby běžící do středu obrazu a jsou zakryti Apollónem. Další dva putti se nacházejí v levé části, jeden sedí vedle Faëthona a druhý letící v horní linii se nachází mezi dvojicí otce se synem.

Zatímco Faëthona vyobrazil Lanzani z pohledu, Apollóna můžeme vidět zpřímého pohledu.

V následující místnosti je v oválném poli na oblaku Junona, která dva pávy sedící u jejích nohou po levé straně, zkrášluje tak, že na ně rozsévá oči, sňaté z Argovy hlavy [17].

Rohová místnost tohoto severního křídla, která se nachází za sálem s malbou Junony, nese zajímavou malbu s tématem Alegorie větrů a cykly dne, na které se obloha uklidnila a větry se ztišily, označovanou také jako Eolus zahání větry [18]. Alespoň takto pojmenovala malbu Jana Zapletalová, nicméně Radka Miltová hovoří o této malbě jako o Auroře odhánějící noc a spánek.¹⁴² Na čem se ovšem obě shodují je fakt, že pokoj sloužil jako ložnice hraběnky.

¹⁴² ZAPLETALOVÁ 2007, 123–124; ZAPLETALOVÁ 2008, 128–135; MILTOVÁ 2008, 184–187; MILTOVÁ 2009, 294–295.

Zapletalová popsala malbu a určila postavy následovně: z levé strany přilétají dva větříky a vánky s věnci květin na hlavách. V levé spodní třetině se nachází Iris, poselkyně bohyně Junony, která sedí na duze. V centru malby sedí v dolní části na bouřkových mracích vládce větrů Eolus s korunou na hlavě, troubíc na trubku zahání větry a ve své levé ruce drží klíč, kterým se chystá větry uzamknout do jejich sluje. Nad Eolem letí Euros s hvězdou na čele a zahání mrak. Do bouřkových mraků schovanou postavu označila Zapletalová jako podzimní vítr Auster. Dva starci v pravé části malby by měli znázorňovat severák Borea nebo Aquilone. Lanzani se pokusil od sebe jednotlivé větry odlišit podobně jako ve vile Visconti Banfi v Rho.

Naproti tomu se popis Miltové shoduje jen v postavě na duze sedící Iridy. Postavy mírných větříků podle Miltové představují Auroru s květinovým věncem. Troubícího muže určila jako boha Januse, který je zde svědkem odhánění Spánku, Noci a Ticha. Miltová upozorňuje na to, že je zde Janus vyobrazen netypicky pouze s jednou tváří. Už jen tato skutečnost by nás mohla vést k tomu, že jako pravděpodobnější výklad se jeví ten, který uvedla Jana Zapletalová. Miltová označila postavu s hvězdou na čele, která odhání mračna jako Jitřenku. Jak jsem již předznamenala, přikláním se k výkladu malby Jany Zapletalové, která navíc celý výjev dala do spojitosti s epithalamickou, neboli se sňatky související ikonografií se symbolickým významem utišení oblohy s přáním přivítání pokojného období. Epithalamickou poezii dala Zapletalová do souvislosti se všemi Lanzaniho Slavkovskými malbami.

Shodu nalezneme u obou kunsthistoriček i v popisu postranních kruhových maleb, které jsou pro nás velmi zajímavé. Postavy zde personifikují jednotlivé denní doby a nacházející se v samostatných kruhových polích a doplňují tak hlavní malbu. Po stranách nalezneme v iluzivně vymalovaných kruhových oknech postavy dětí představující denní doby. Lanzani se zde řídil dle Ripovy Ikonologie. V levém horním kruhovém poli putto s narůžovělými křídélky, v obdobné barvě i vlasy a s hvězdou na čele, rozlévajícím na zem ranní rosu představuje Ranní rozbřesk [19]. V pozadí Lanzani vymaloval ranní červánky. Pod ním v kruhovém poli můžeme vidět putto se zlatými křídly, zlatými vlasy, hvězdou na čele a s šípem v ruce, který symbolizuje sluneční paprsky personifikuje Poledne [20]. V pozadí za ním si můžeme všimnout duhy. Na protější straně by měly být alegorie Soumraku a Noci, avšak jejich určení se jeví sporným. V horním kruhovém poli se nachází putto s tmavými vlasy, zářící hvězdou na čele a v rukou drží netopýra. Toto vyobrazení by odpovídalo Ripově popisu Večerního soumraku [21]. Putto v kruhovém poli pod ním má ze všech putti nejtmaší křídélka, a i

pozadí za ním je tmavší modré barvy. Ve své pravé natažené ruce drží hvězdu, která by mohla být Večernicí, jedná se tak zřejmě o alegorii Půlnoci [22]. Tyto čtyři vyobrazené denní doby dohromady dávají, dle Ripy, přirozený den. Na každé z podélných stran se nachází v kruhových polí dvě alegorie Noci. V horní části vidíme ženu s věncem květin máků na hlavě a zahalenou v narůžovělém závoji [23]. Závoj i tmavé šaty jsou posety hvězdami. V náručí chová spící dítě a v pozadí můžeme vidět tmavá křídla ženy. Ve spodní části můžeme vidět ženu v modrém rouchu posetým hvězdami a se srpkem měsíce na hlavě [24].

V sále nalezneme dále iluzivně vymalované postavy sedících putti na římsě, která obíhá kolem dokola sálu [25]. Putti na zem shazují květy máku a sesílají tak spánek na přítomné v sále [26]. Celková výzdoba sálu dokonale koresponduje s jeho funkcí, kterou byla soukromá dámská ložnice. Jana Zapletalová navíc tuto myšlenku podložila citací z korespondence stavitele Bitterpfeila: „...vedle kabinetu je pokoj, který k pokoji, ve kterém je modrá postel, docela dobře slouží pro dívky (panny).“¹⁴³ Stavebně historický průzkum zámku navíc potvrdil, že v místnosti se nachází výklenek pro toaletu, kachlová kamna, větrací průduchy pod římsou a středový největší výklenek pro postel.¹⁴⁴

V poslední místnosti tohoto křídla se nachází malba s alegorií Mlčenlivosti, a je jím muž s převázanými ústy páskou a putto majícím prst před ústy [27].

Soubor maleb severního křídla nám líčí podle posloupnosti jednotlivé cykly dne, započaté ranním svítáním a završené nocí. Veškeré slavkovské malby působí jemným dojmem se světlým koloritem.

Podobné náměty s postavami personifikující Den a Noc nebo Aurora zahánějící Spánek byly typickými a hojně využívanými náměty pro výzdobu ložnic soudobých děl. Například dvě již výše zmíněné realizace Carpofoora Tencally s tématem Aurory vyhánějící spánek. Jednu vymaloval v roce 1664 a nachází se v Palazzo Terzi v Bergamu, druhá je ze 70. let na zámku Trautenfels.

2.3.6. Děčín

K nejslavnějším realizacím vyobrazující Auroru se nepochybně řadí malba Guida Reniho v kasinu kardinála Scipiona Borghese v Římě (dnes Casino Pallavicini-Rospigliosi z roku 1614 a Aurora od Guercina z roku 1621, která se nachází v Casino Ludovisi. Zářící Aurora – nositelka nového dne byla představitelkou symbolizující zlatý

¹⁴³ ZAPLETALOVÁ 2007, 124; ZAPLETALOVÁ 2008, 130.

¹⁴⁴ VÍCHA 1985, 72; MILTOVÁ 2008, 187.

věk. V Reniho malbě Aurora připomíná vládu Scipiona Borghese, jako Aurora přináší nový začátek nového dne, tak i Scipione Borghese s sebou přináší nové časy věčné prosperity.

Podobnou úlohu jako kasina plnily právě saly terreny, které se ve větším zastoupení nacházejí na našem území (např. Náměšť nad Oslavou, Děčín, Kroměříž, Valdštejnský palác...).

Za pozornost tedy jistě stojí výmalba saly terreny Děčínského zámku, za níž stojí osobnost boloňského malíře Giuseppe Bragallio.¹⁴⁵ Výzdoba sala terreny na zámku Thunů v Děčíně se považuje za jediné zachované a datované dílo, které lze spolehlivě identifikovat jako Bragallioho práci. O životě a povaze jeho tvorby se ví jen velmi málo. Na území Českých zemí, kde se zabýval nástrojnou malbou, působil v 70. a pravděpodobně i v 80. letech 17. století.¹⁴⁶ Na sklonku 17. století se nástrojnou malířství dočkalo drobných obměn. Začalo se ustupovat od štukových dekorací, které byly typické pro rané baroko, a které vymezovaly místo pro malbu. Stropní prostor se nyní celoplošně otevřel pro výmalbu, a tím se i na našem území zvedl počet kvalitněji provedených realizací.

Když Giuseppe Bragallio pro neshody se spolupracujícím malířem opustil Moravu, kde předtím pracoval pro olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteina-Castelkornu a dále také pro hradiského opata Alexia Wortiusa, přesunul se do Čech. Zde vstoupil do služeb hraběte Maxmiliána Thuna-Hohensteina, který se rozhodl pro výzdobu svého zámku v Děčíně. Součástí komplexu zámku byla italská zahrada nacházející se severně od přístupové cesty k zámku. Na východní straně je podélná obdélníková zahrada vymezena belvederem osazeným sochami, na druhé straně, blíže k zámku, se rozpíná sala terrena. Jedná se o přízemní konstrukci na obdélném půdorysu. Do zahrady se otevírá pomocí tří prolomených oblouků sloužící jako velká okna. Interiér zdobí malby, které pokrývají nejen strop, ale i stěny, a vytváří zde dojem iluzivnosti [28]. Iluzivně malovaná architektura navazuje na tu skutečnou. Stěna naproti oknům je vymalována iluzivními prolomenými arkádami s malovanými průhledy a tvoří tak párový protějšek stěně s okny skutečnými. Malba je datována k roku 1678, tento letopočet společně s Bragallioho signaturou se nachází na jižní stěně. Tento nápis byl však s největší pravděpodobností

¹⁴⁵ NEUMANN 1974, 142; SLAVÍČKOVÁ 1991; SLAVÍČKOVÁ 1997; VLČEK 1999, 214–216; MACEK 2009; MÁDL 2011, 366–368; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 229–230. (MÁDL 2011, zde uvedena veškerá starší literatura).

¹⁴⁶ MÁDL 2011, 350.

doplněn při restaurátorských pracích, které probíhaly v letech 1933–1934.¹⁴⁷ V děčínském archivu se nacházejí dva soudobé účty týkající se Bragalliho díla. První ze dne 26. října 1678, který podepsal hrabě Maximilián Thun. Hrabě nařizuje, aby bylo Bragallimu za nespécifikovaná díla vyplaceno 78 zlatých. Dne 12. dubna 1679 vydal Bragalli v italštině psané potvrzení o vyplacení 50 zlatých, za své malířské práce v sale terreně. Potvrzení podepsal on sám i hrabě. Kolem roku 1680 navštívil zámek a jeho zahrady jezuitský učenec Bohuslav Balbín (1621–1688). Z této návštěvy vzešel nadšený komentář k příloze prvního dílu *Miscellanea historica Regni Bohemiae*, kde popisuje její vzhled. V něm také zmiňuje Bragalliho z Boloni jako malíře nesmrtelného díla ve službách pána zámku „*Pictorem ab Italia Arcis Dominus habuit Josephum Bragalliam Bononiensem, qui laboribus pic-turae imortuus est.*“.

Vrátíme-li se k malbě samotné, obdélné pole tvoří kazetovou kupoli s oválným okulem ve středu. Okulus se zde stává prostorem pro malbu, ve kterém můžeme vidět jako hlavního aktéra Apollóna ve čtyřspřeží přijíždějící na nebesa [29]. Malba je z mírného podhledu, boloňští malíři se snažili co nejvíce vyvarovat malbě z přímého podhledu a považovali tato vyobrazení za nesprávné. Apollón s rozevlátým červeným pláštěm přijíždí na svém zlatém voze taženými čtyřmi koňmi. Každý z koní je jinak barevný, oproti jiným vyobrazením, kde bylo zvykem, že koně byli bělouši.

Pod Apollónovým vozem v levé části leží ženská figura s odhalenými prsy a květinovým věncem ozdobenou hlavou, přes kterou si v gestu rukou přetahuje blankytně modrý plášť, kterým má zahalenou spodní část těla. Podle všeho by mohlo jít o Aururu, kterou přijíždějící Apollón střídá ve službě na obloze – ráno střídá den [30].

Záhadnou se jeví postava dominující celému výjevu. Obnažená, asi ženská, figura sedí uprostřed oválu v jeho spodní části na oblacích, je okřídlená, hlavu jí zdobí věnec z listů a bílých květů, a hledí směrem k Apollónovi. Avšak pokud by se mělo jednat o ženu, má poměrně mužnou muskulaturu. Postava si jednou rukou zakrývá prso a druhou rukou si k sobě tiskne bílou labuť [30]. Bedra jí zakrývá tmavě zbarvená drapérie.

Martin Mádl se domnívá, že by se mohlo jednat o ligurského krále Kyknose, který byl přítel Faëthona, a jelikož po jeho nešťastné smrti velmi truchlil a smutně zpíval, proměnili ho bohové v labuť.¹⁴⁸ Hana Slavičková zřejmě na základě této záhadné postavy popsala celý výjev jako příběh Faëtona.¹⁴⁹ Radka Miltová se přidala se třetí možnou interpretací.

¹⁴⁷ MÁDL 2011, 366.

¹⁴⁸ MÁDL 2011, 368.

¹⁴⁹ SLAVIČKOVÁ 1997, 79–80.

Mádlův názor označila jako pravděpodobný, s tím, že odkazuje na denní cykličnost společně s astrologickým významem planetárních božstev. Upozorňuje na přítomnost hvězd v dolní části, které odpovídají souhvězdí labutě. Ale také přichází s vlastní interpretací, kdy onu záhadnou postavu s labutí označila jako možnou Venuši, která by mohla korespondovat s postavou přítomné Jitřenky a souviset opět s planetárním vyobrazením antického božstva.¹⁵⁰ Planeta Venuše je jasně viditelná při ranním rozbřesku. Labuť je navíc Venušíným symbolem. Věnc, který zdobí hlavu této postavy, podle Miltové, rovněž odkazuje k Venuši, Miltová upozornila na tradici středověkých mytografických rukopisů, kde se Venuše objevuje s věncem bílých a červených růží.

Je možné, že by se mohlo jednat o úplně jinou postavu, než bylo zmiňováno.

Vrátíme-li se k popisu malby, v pravé dolní části se objevuje malý putto s lukem v jedné ruce a druhou rukou ukazuje na Apollóna [31]. U jeho nohy září hvězda. Martin Mádl se domnívá, že by mohlo jít o postavu Lúcifera. Apollónův vůz obklopují dvě skupinky žen [32]. Mohlo by se jednat o Hóry, které často doprovází Apollóna. Jedna z Hór má křídla s obličejí, jsou to tzv. motýlí křídla, se kterými byly občas zobrazované.¹⁵¹

Můžeme si v této souvislosti připomenout známou malbu Guida Reniho pro kardinála Spicione Borghese z Casino Pallavicini-Rospigliosi z roku 1614, kde je téma příchodu nového dne. Apollón ve slunečním voze obklopen skupinou Hór, vyprovází bohyni Auroru, aby mohl nastoupit nový den. Aura se nachází v levé části před jeho quadrigou a v rukou nese květiny. Nad vozem letí Lúcifer se zapálenou pochodní. Tato malba se stala velkou inspirací pro mnohé umělce, další malby se odvíjí od této. Právě Bragallioho inspirace z Reniho je v děčínské ústřední malbě velmi zřejmá.

Nad lunetami jsou kartuše v šerosvitu v okrovo-zeleném koloritu s erby příslušníků rodu Thunů. Malby byly z důvodu značného poničení v minulosti několikrát restaurovány a na bočních stěnách se dochovaly jen z části.

Ač malba nedosahuje značných kvalit, vychází ze soudobé tradice boloňských mistrů, kdy kvadratura převládá nad iluzivně malovanou architekturou. U kvadratury se jedná o polyfokální systém, kdy se osy sbíhají do dvou bodů, a tak celková malba působí vizuálně lepším dojmem, protože ji lze sledovat i z více než jen jednoho úhlu pohledu, avšak nesouzní úplně s pravidly perspektivy. Martin Mádl navíc upozornil, že zde lze sledovat hned několik dalších prvků typických pro boloňskou kvadraturní malbu,

¹⁵⁰ MILTOVÁ 2016, 170–171.

¹⁵¹ HALL 1991, 164.

například malované šikmé průhledy skrz arkády, do kterých je vložena galerie prvního patra s balustrádou. Bragali čerpal inspiraci z různých děl. Monochromně malovaní hermové vychází z výzdoby galerie v Palazzo Farnese v Říme od Annibale Carracciho.

Je možné, že malíř Bragalli byl zaměstnán také v jiných částech zámku. Ovšem tuto domněnku zatím nepodporují žádné poznatky. O jeho dalších aktivitách v Děčíně také nic nevíme. Lze však předpokládat, že se zde na nějaký čas usadil.¹⁵² Předpokládalo se bylo domníváno, že Giuseppe Bragalli mimo Dečín jinde v Čechách nepůsobil, ale je zřejmé že se jeho malby, nebo malby z jeho uměleckého okruhu objevují na našem území ještě na zámku Nový Falkenburk a ve Valdštejnském paláci, kde se rovněž setkáváme se sluneční tematikou.

V Novém Falkenburku freska zasazená v osmiúhelném štukovém poli nápadně připomíná Domenichinovu fresku s Apollónem ve voze v Palazzo Costaguti. V obou případech přijíždí Apollón na oblohu z levé strany ve voze taženém čtyřmi koňmi, z nichž jen dva mají bílou barvu a střídají se s hnědouši. V novém Falkenburku Boha na obloze doprovází dvě postavy putti, jeden nese zapálenou pochoděň a je tedy Fosforem. Druhý drží Apollónův atribut luk a vedle nohy, podobně jako v Děčíně, mu září malá hvězda.

2.3.7. Vila Amerika

Výčet děl představující Apollóna či Auroru jako nositele nového dne bude završen velmi zajímavým příkladem, konkrétně malbou nacházející se v pražské vile Amerika. Tomuto dílu, pocházející od tyrolského malíře Johanna Ferdinanda Schora (1686–1767), nebyla doposud věnována větší pozornost.¹⁵³ Malbu v literatuře upozadila věhlasná architektura významného architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jež se řadí k výčtu děl spadajících do raného období umělcovy tvorby. Biegel společně s Mackem upozorňují na jistou domněnku objevující se u Pavla Vlčka, o zpochybnění autorství stavby tohoto architekta.¹⁵⁴ Nicméně Biegel společně s Mackem tuto domněnku vyvrátili a upozornili, že stavba vznikla chvíli po Kiliánově pobytu ve Vídni a reflektuje tak jasnou inspiraci

¹⁵² Martin Mádl zmiňuje, že tato domněnka by mohla být podpořena existencí písemného dokumentu vydaného Děčínským rektorem Johannem Ignazem Hoffmannem ze dne 3. března 1706, který potvrzuje přijetí 2 guldenů zaplacených za zádušní mši, na které měl místní sbor zpívat na počest výročí úmrtí malíře. Zpráva bohužel neříká nic přesnějšího o datu malířovy smrti. MÁDL 2011, 366.

¹⁵³ MÁDL 1898; EHM/POCHE 1973, 31; NEUMANN 1974, 104, 170–171; POCHE/PREISS 1977, 162–163; VILÍMKOVÁ 1986, 104; HORYNA/NAŇKOVÁ/PAVLÍK/PREISS/SUCHOMEL/UREŠOVÁ/VÁVROVÁ/VILÍMKOVÁ 1989, 67, 183–184; PREISS 1989, 604; HORYNA 1998, 142; VLČEK 2004, 590–591; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 422, 424.

¹⁵⁴ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 422, 468 pozn. 32.

z tohoto města, kterou zde umělec jistě načerpal. Zároveň vila se svou koncepcí sevřeného jednopatrového pavilonu s mansardovou střechou patří mezi rarity nemající v soudobé vilové architektuře obdobné příklady.¹⁵⁵ Svým zjevem může stavba snad připomínat palác Daun-Kinských ve Vídni.¹⁵⁶ Vilu si nechal od Dientzenhofera vystavit Jan Václav hrabě Michna z Vacínova v roce 1717.¹⁵⁷ Malířsky vyzdobena byla v roce 1720 nástěnnými malbami nacházejícími se v prvním patře hlavního sálu [33].¹⁵⁸ Schor patřil do skupiny umělců německého původu vyučených v Itálii. Umělec prošel několikaletým školením v Římě a poté se usadil v Praze, kde působil jako první profesor na stavovské inženýrské škole.¹⁵⁹ Umění malby se Schor věnoval pouze okrajově, svým zaměřením více tíhnul k architektuře.¹⁶⁰

Výzdoba hlavního sálu by měla patřit oslavě vědy a umění, Pavel Preiss se domnívá, že sál svým program výzdoby však odpovídá spíše knihovně či pracovně.¹⁶¹ Boční stěny sálu pokrývá malovaná kvadratura Mezi sloupy nalezneme iluzivně malované monochromní sochy zlaté barvy představující antické božstvo – Minervu, Dianu a Merkura. Nad římsami drží putti zlaté medailony malovaných portrétů významných osobností – Euklida, Xerxa, Feidia, Poseidonia, Homéra, Vitruvia, Michelangela a Appolonia.¹⁶² V metopách lze vidět emblémy odkazující na vědy a umění korespondující s medailony a se čtyřmi výjevy v koutech sálu. Archimédova smrt odkazuje na Geometrii [34], Architekturu znázorňuje předložení plánu římského Kolosea císaři Vespasianovi [35], dále Apollo malující portrét Alexandra Velikého odkazuje na Malířství [36], a poslední výjev s hrajícím Orfeem představuje Hudbu [37]. Malířskou výzdobu završuje strop, kde se nachází v oválném poli rámovaném iluzivně malovanou architekturou malba interpretovaná jako Apollón [33].¹⁶³ Výzdoba celého prostoru sálu, v centru s Apollónem, by pak měla odkazovat na chrám Múz. Postava sedí na okřídleném koni Pegasovi a rozhazuje kolem květiny, lze rozpoznat, že se jedná převážně o růže. Oděna je do rudo zlatavého šatu a hlavu jí zdobí věnec z růží. Jednou rukou rozhazuje

¹⁵⁵ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 422.

¹⁵⁶ NEUMANN 1974, 171.

¹⁵⁷ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 422.

¹⁵⁸ NEUMANN 1974, 104; POCHE/PREUSS 1977, 162.

¹⁵⁹ NEUMANN 1974, 104; POCHE/PREUSS 1977, 162;

HORYNA/NAŇKOVÁ/PAVLÍK/PREISS/SUCHOMEL/UREŠOVÁ/VÁVROVÁ/VILÍMKOVÁ 1989, 183–184; VLČEK 2004 590–591.

¹⁶⁰ POCHE/PREISS 1977, 162.

¹⁶¹ Ibidem, 163.

¹⁶² MÁDL 1898, 5; POCHE/PREISS 1977, 163.

¹⁶³ POCHE/PREISS 1977, 163;

HORYNA/NAŇKOVÁ/PAVLÍK/PREISS/SUCHOMEL/UREŠOVÁ/VÁVROVÁ/VILÍMKOVÁ 1989, 184; PREISS 1989, 604.

květiny a v druhé přidržuje otěže a hořící pochodeň. Kolem poletují puti s girlandami. Malba je průhledem do otevřeného nebe, kde v pozadí lze sledovat narůžovělá oblaka – červánky. Růže, zapálená pochodeň a červánky, by mohly nabádat k další možné interpretaci a to, že se nejedná o boha Apollóna, nicméně o bohyni ranních červánků Auroru. Právě tuto bohyni bylo možné vidět sedící ve svém dvoukolém voze taženém dvěma koňmi nebo na okřídleném Pegasovi.¹⁶⁴ Auroru popisuje Sandrart stojící ve voze, její příjezd na oblohu oznamuje kokrhající kohout letící před ní. Její vůz žluté barvy táhne bělostný kůň Pegas. Aurora drží v pravé ruce zapálenou lucernu nebo pochodeň a rozhazuje všelijaké květiny a bylinky. Její oděv se zbarvil do barvy polární záře a její kudrnaté vlasy do zlatožluta. Před ní se nachází krásná jitřní hvězda nazývajcí se Venuše.¹⁶⁵

¹⁶⁴ HALL 1991, 67.

¹⁶⁵ SANDRART 1680, 39.

3. Apollón a Múzy

Jak bylo již zmíněno Apollón byl uznávaným průvodcem bohyň krásných umění, proto nemohl chybět ani na námětech právě s nimi.

Músy/Múzy byly dcerami boha Dia a bohyně paměti Mnémosyny.¹⁶⁶

Mnémosyné porodila Múzy v Píerii, bývají proto jmenovány též Píeridkami, měly své sídlo na hoře Pindu, ale i v údolí Tempé a na hoře Helikónu. Múzy byly původně nymfami, které vládly pramenům, jež měli dodávat inspiraci. Proto se také potoky a prameny často objevují na vyobrazení s Múzami. Múzy působily vždy blahodárně, přinášely ve zpěvu a v tancích světu harmonii, pomáhaly najít klid a domov novým osadníkům. Jejich ušlechtilost vyjadřuje jim zasvěcený vavřín, včela a cikáda, symbol věčného zpěvu. Múzy vystupovaly většinou ve sboru. Měly však svou moc rozdělenou a chránily všechna umění. Atributy, podle kterých lze jednotlivé Múzy odlišit, se nám však v průběhu staletí dosti mění, v 17. a 18. století jsou dokonce některé Múzy bez atributů. Nejstálejšími atributy jsou: glóbus s kružidlem, jež má u sebe Uránie a flétna patřící Euterpině. Od 17. století se umělci řídí příručkou v Ripově Ikonologii.¹⁶⁷

3.3. Libochovice

Velmi zajímavou a neobvyklou malbu provedl Giacomo Tencalla společně s Giuseppem Muttonim v jednom z pokojů zámku Libochovice.¹⁶⁸ V kruhovém poli zasazeném do štukového rámu se v centru nachází dětská postava sedící na oblaku. Na hlavě má věnec z květů a hraje na housle. Oblečená je v červeném šatu doplněném světle modrou drapérií, která postavě vlaje za zády. Malba představuje malého boha Apollóna [38]. Kolem dokola obkružují rám postavy celkem devíti letících putti, kteří se drží za ruce. Každý z nich je lehce zahalen drapérií různých barev. Zajímavostí je, že putti je devět stejně jako je devět Múz, které doprovází Apollóna. Mádl poznamenal, že by malba měla spíše představovat groteskní capriccio bez mytologického významu.¹⁶⁹ Výjev by tedy mohl být alegorií na hudby. Gesto spojeného kruhu vytvořeného z putti držících

¹⁶⁶ OVIDIUS NASO 1942; PIGLER 1956, 174–175; ZAMAROVSKÝ 1970, 282–283; BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 395; HALL 1991, 288; AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993, 165; CANCIK/LANDFESTER/SCHNEIDER 2008, 441–457; RIPA 2019, 355–357.

¹⁶⁷ RIPA 2019, 355–357.

¹⁶⁸ NEUMANN 1974, 134; VLČEK 1999, 346–347; ZAHRADNÍK/MÁDL 2013; MILTOVÁ 2016, 146–167. (ZAHRADNÍK/MÁDL 2013, 555, zde uvedena veškerá starší literatura).

¹⁶⁹ ZAHRADNÍK/MÁDL 2013, 596.

se za ruce, by mohlo odkazovat na tanec, který by se neodešel bez hudby. Mádl navíc poznamenal, že předlohou pro tuto kompozici by mohla být římská malba z roku 1621 od autorů Antonia Pomarancia, Paula Brilla, Domenichina, Guercina a Giovanniho Battisty Violy nacházející se v Casinu dell'Aurora při vile Boncompagni Ludovisi¹⁷⁰

S motivem tančících a muzicírujících putti se v Libochovicích setkáváme i v jednom z dalších pokojů. Miltová upozornila, že takto vyobrazení putti se staly samostatným předmětem zkoumání, kterým se zabýval např. Charles Dempsey.¹⁷¹ Tyto dětské postavy putti byly označovány jako *spiriteli*. Podle středověkých a renesančních teorií, které vychází z Aristotela, se jedná o duchy, kteří pronikají do lidského těla a ovládají naše smysly a následně vyvolávají emoční reakce, např. radost, smutek, strach, ale i hudební prožitky. Jednotlivé druhy spiritelli rozeznáme podle konkrétních atributů. Tančící putti v hudebním opojení v zámku Libochovice byli interpretováni jako *spiritti sensitivi*, kteří se do těla dostávají ušima a přináší nám okouzlení hudbou. Vyobrazení bývají v tanečním kruhu, který má znázorňovat rytmické melodie. Na tento zajímavý poznatek upozornila Radka Miltová.¹⁷² Navíc lze v malbě spatřovat provázanost s mytologickými příručkami. Boccaccio takto upozornil na Apollóna držícího v rukou lyru, který je obklopený Múzami držícími se za ruce. Múzy takto symbolizují provázanost umění a věd, a Apollón ve středu představuje světlo, které odkazuje na lidský rozum.¹⁷³

3.4. Klementinum

S Apollónem průvodcem Múz, tedy Múságetem se můžeme setkat v prostorách knihovního sálu pražské jezuitské koleje Klementina.¹⁷⁴ Klementinská knihovna je nazývána Biblioteca maior a řadí se mezi nejstarší knihovny s nástropní výmalbou na našem území. Díky nově vybudovanému knihovnímu sálu se mezi sebou propojili astronomická věž se severním křídlem koleje. Novostavba je typem dvoupodlažní knihovny s galerií.¹⁷⁵ Jméno architekta není jisté, jako možný autor se jevil František

¹⁷⁰ ZAHRADNÍK/MÁDL 2013; 596.

¹⁷¹ DEMPSEY 2001; MILTOVÁ 2016, 158.

¹⁷² MILTOVÁ 2016, 162.

¹⁷³ BOCCACCIO 1569, 84.

¹⁷⁴ EHM/POCHE 1973, 31; NEUMANN 1974, 100, 180; PREISS 1979; PREISS 1989, 551; VOIT 1990, 39–40; OULÍKOVÁ 2006; OULÍKOVÁ 2007; FRONEK 2013, 215–245; PREISS 2013, 335–338; OULÍKOVÁ 2019, 113–128. (OULÍKOVÁ 2019 zde uvedena veškerá starší literatura).

¹⁷⁵ Název vyplývá z velkého počtu knih, které knihovni sál dokázal pojmout. Kapacita sálu byla přibližně 15 tisíc svazků. Vnitřní vybavení bylo obstaráno díky šlechtickým darům, ale také z velké části převzato ze zrušeného kláštera celestínů v Ojvíně. OULÍKOVÁ 2006, 54; FRONEK 2013, 215.

Maxmilián Kaňka, nicméně Petra Oulíková se domnívá, že by architektem knihovního sálu mohl být Kilian Ignác Dietzenhofer.¹⁷⁶ Její domněnku podložila dynamicky koncipovaná zvlněná římsa empor. Stavba sálu byla téměř dokončena roku 1722 a zaklenuta byla již připravena pro výmalbu.¹⁷⁷ Malířskou výzdobou byl pověřený Johann Hiebel, který již v roce 1722 vymaloval pro pražské jezuitu oratoř Latinské větší kongregace. Roku 1724 pověřili zdejší jezuité Hiebela, aby jim zaklenutý strop vymaloval. Toto zadání odvedl velmi rychle, práce byla dokončena již roku 1725. Podrobným popisem a ikonografickým rozbořem se u nás zabývala především Petra Oulíková.¹⁷⁸ K novějším popisům klementinské knihovny se řadí též příspěvek Jiřího Franka, který svůj přínos obohatil o identifikaci jednotlivých Múz.¹⁷⁹

Cílem této práce není přesně reprodukovat, co již bylo napsáno, ale je nutné toto Hieblovo dílo zařadit do výčtu děl, kde se nachází Apollón v doprovodu Múz. Příklad knihovního prostoru by mohl nastínit i další typy, kde se můžeme s tímto antickým bohem setkat. Doposud byly zmíněny jen prostory profánní a zejména šlechtické rezidence.

Sál byl koncipován na protáhlém a úzkém obdélném půdorysu s valenou klenbou, která má uprostřed placku vhodnou pro iluzivně malovanou kupolí [40]. Prostor pro malbu na klenbě byl rozdělen na tři části. Střední část zabírá prostor pro iluzivně malovanou kupolí na vysokém tamburu. Hiebel zde pracoval v pozzovském duchu, je zde tedy patrné Hieblovo školení u Andrey Pozzy ve Vídni. Pozzovský styl iluzivně malované architektury, jak již bylo zmíněno, poskytoval pouze jeden možný úhel pohledu při pozorování iluzivně malované architektury.¹⁸⁰ Avšak díky vymezení klenby na tři pole pro malbu, jsou úhly pro správné nazírání tři.¹⁸¹

Celkový ikonografický program knihovního sálu není nijak zvláště komplikovaný. Jezuité zde chtěli prezentovat své tradiční principy zakládající si na scholastice, teologii a filosofii jako matky Septem artes liberales. Tři části malby se dělí na antickou filosofickou část s horou Parnas na jižní straně. Střední část s kupolí, kde se nachází starý zákon, a v neposlední řadě část severní s novozákonní tematikou – Proměnění Páně. Společně tvoří Tři stupně poznání Boží pravdy.

¹⁷⁶ PREISS 1979, 287; PREISS 2013, 335; OULÍKOVÁ 2006, 55.

¹⁷⁷ FRONEK 2013, 215.

¹⁷⁸ OULÍKOVÁ 2006, 54–62; OULÍKOVÁ 2019, 113–142.

¹⁷⁹ FRONEK 2013, 215–245.

¹⁸⁰ Iluzivně malovaná kupole v pražském Klementinu je vejčitého tvaru. Hiebel zde navazuje na Andreu Pozza, který obdobně vymaloval jezuitský kostel ve Vídni, jež Hiebel jistě viděl. MÁDL 2015, 668.

¹⁸¹ OULÍKOVÁ 2019, 118.

V jižní části umístěné hned nad vchodem se ve sfondu nachází Apollón sedící na vrcholu hory Parnas [39]. Boha obklopují jednotlivé Múzy, sedící pod ním po skupinkách. Nad Apollónem se vznáší okřídlená postava Génia se zapáleným kahanem, z něhož se rozlévá záře. Petra Oulíková považuje letící postavu za anděla hlásajícího pomocí kahance rozumu slávu věd a umění, a tak malbu interpretovala jako poznání dosažitelné rozumem a uměním.¹⁸² Hiebel anděla velmi zdařile zachytil v nesnadné perspektivní zkratce, prezentuje se tak jako schopný umělec.

Múz je na fresce celkem devět, přitom na dřevěném modelu doloženém Hiebelem jich nalezneme pouze sedm. Tradičně bylo zvykem, že umělec musel před podepsání smlouvy objednavateli dodat návrh ve formě skici, kresby či trojrozměrného, povětšinou dřevěného modelu. Hieblovo modelletto ve formě olejové malby na dřevěném vyřezávaném masivu, se nám zachovalo a dodnes je uloženo v Národní galerii v Praze.¹⁸³

Na svazích řeckého pohoří Parnas leží Delfy. Ve starověku zde byla slavná věštitelna a poblíž vyvěral posvátný pramen Kastaliá.¹⁸⁴ Parnas byl tradičně zasvěcený bohu Apollónovi a jeho družkám Múzám a považoval se za sídlo poezie a hudby. Jak bylo zmíněno v kapitole zabývající se mytologickými příručkami, Apollónovi byla do rukou vložena lyra. Tento strunný nástroj symbolizoval sladkou harmonii tvořenou nebesy a tato harmonie pocházela ze Slunce. Slunce bylo zároveň uprostřed sfér. Podle platoniků mělo každé nebeské těleso svou vlastní Múzu, pro její líbezný zpěv někdy nazývanou také jako Siréna. Líbezný zpěv zároveň odkazoval na sladký zvuk nebeských sfér, kterých bylo celkem devět, stejný počet bylo i Múz.¹⁸⁵ Nejprve byly pojmenovány jmény jen tři Múzy a jejich jména se překládají jako Meditace, Paměť a Píseň. Pausanias následně zmínil, jak píše Cartari, že Múz by mělo být devět a přiřadil jim jména, která jim zůstala dodnes.¹⁸⁶ V antice Múzy znázorňovali jako mladé dívky oděné jako nymfy a vkládali jim do rukou různé nástroje, které představovaly jejich schopnosti. Cartari se zmiňuje, že se tak dělo podle Vergilia, jenž ve svých verších přiřadil jednotlivým Múzám to, co měly zastupovat. A tak Kleió byla Múzou historie, Melpomené tragédie, Thálie komedie, Euterpé patřily dechové nástroje, Terpsichoré harfa a Erató lyra. Hrdinské skladby zaštiťovala Kalliopé, astrologie patřila Uránii a rétorika Polymnii. Na závěr Vergilius

¹⁸² OULÍKOVÁ 2019, 118.

¹⁸³ PREISS 1979, 287–288; OULÍKOVÁ 2006, 56; FRONEK 2013, 225; PREISS 2013, 335; OULÍKOVÁ 2019, 116.

¹⁸⁴ HALL 1991, 339–340.

¹⁸⁵ MULRYAN 2012, 45–46.

¹⁸⁶ CARTARI 1556, 15–16; MULRYAN 2012, 46.

píše, že všechny jejich síly pocházejí od Apollóna a že on jako Phoebus stojí uprostřed nich a všechny je objímá.¹⁸⁷

Vrátíme-li se k Hieblově fresce v knihovním sále, je Apollón na vrcholu hory Parnas vyobrazen s lyrou a pod ním protéká onen posvátný pramen. Jednotlivé Múzy podrobně popsal a určil Jiří Fronek.¹⁸⁸ Vlevo nahoře leží dvojice Múz Kleió v červeném šatu s otevřenou knihou a Melpomené v tmavém šatu s rohem. Na pravé straně sedí Kaliopé s trubkou a vedle ní Euterpé hrající na flétnu. Pod nimi ve středu hory se dále nalézají trojice Múz. Zleva v modrém šatu Erató, uprostřed v rudém rouchu s lukem Thálie a vpravo Uránie v hnědých šatech s hvězdou na prsou. Poslední skupinku tvoří dvojice Múz – Terpsichoré s lyrou a Polymnia se šalmají.

Po stranách jsou vidět na iluzivně malované římské skupinky dalších postav, u nichž se ovšem odborná literatura neshoduje. Preiss postavy určil jako jednotlivé vědní obory.¹⁸⁹ Oulíková popisuje postavy jako učence představující vědní obory pěstované na univerzitě v Praze zastoupené portrétní řadou jezuitských otců společně se sedmi svobodnými uměními.¹⁹⁰ Zatímco Fronkem jsou postavy interpretovány jako alegorie Sedmi svobodných umění, které je tvořeno triviem: gramatikou, logikou, rétorikou a quadriem: aritmetikou, geometrií, astronomií a hudbou. Sedm svobodných umění představovalo základ vyššího vzdělání ve starověku a stejnou formu vzdělání převzali posléze i ve středověku.¹⁹¹

Toto první malované pole odkazuje na poznání dosažitelné rozumem a uměním.¹⁹²

Příkladů v barokním umění fresky, kde by se vyskytoval čistě Apollón Músagetés a plnil hlavní program výzdoby, není mnoho. Nicméně v následující kapitole bude představen Apollón plnící úlohu reprezentace. Ve směs se jedná o více figurální výjevy, kde jsou i Múzy často zastoupeny jako věrné družky tohoto slunečního boha.

¹⁸⁷ CARTARI 1556, 15; MULRYAN 2012, 46.

¹⁸⁸ FRONEK 2013, 219.

¹⁸⁹ PREISS 1979, 289.

¹⁹⁰ OULÍKOVÁ 2006, 57; OULÍKOVÁ 2019, 121.

¹⁹¹ FRONEK 2013, 219.

¹⁹² OULÍKOVÁ 2019, 118.

3.5. Gaming

Apollóna a Múzy spojeného s výzdobou knihovních prostor nalezneme také v rakouském klášteře Gaming, o jehož malířskou výzdobu se postaral proslulý pražský malíř, mistr fresky Václav Vavřinec Reiner.¹⁹³

V době ekonomického i hospodářského rozmachu probíhající zejména za vlády Habsburků vzrostl počet vystavěných knihoven. Vladaři z rodu Habsburků, jak bude podrobněji pojednávat následující kapitola, se s oblibou nechávali zpodobňovat v podobě boha slunce Apollóna a nechávali se nazývat Sol Austriacus.¹⁹⁴

Program výzdoby v nově vznikajících knihovních sálech byl velmi bohatý, protože se nesoustředil, jako je tomu ve většině šlechtických sídlech, jen na reprezentaci působící někdy jednostranným dojmem. Ve výzdobě se mísí oslavná tematika společně s rozumovým a božským poznáním, a v divákovi pak probouzí pocit napětí a dynamiky, který je tolik typický pro baroko.¹⁹⁵

Reiner se do kartouzy v Dolních Rakousích zřejmě dostal při své cestě do Vídně. Dne 23. července 1724 uzavřel Reiner s převorem Josefem Kristellim smlouvu, ve které byla uvedena pouze výzdoba kupole s architekturou a figurami. Preiss se domnívá, že tím byla myšlena zřejmě celková výzdoba.¹⁹⁶ Vymaloval čtvero ročních období a fáze dne. Koncepti výmalby stěn knihovního sálu lze rozdělit na čtyři skupiny postav. Dvě představují Starý zákon ve střídém zastoupení, pouze deseti proroky a Sibylami, a dvě Nový zákon se čtveřicemi evangelistů a církevních otců.

V klenebních travé rozvrženého do pěti polí Reiner vymaloval čtvero ročních dob a čtvero denních dob. Zde došlo ke změně programu, dle původních Reinerových návrhů tady měla být jednotlivá znamení zvěrokruhu. V menších doprovodných polích západního klenebního travé nalezneme jednotlivé denní doby. Počínaje Apollónem [41], který přijíždí ve svém voze se čtyřspřežím na nebesa a vystřeluje ze svého luku šípy, představující sluneční paprsky. Před ním letí malý Fosfor s hvězdou na čele a zapálenou

¹⁹³ PREISS 1970; NEUMANN 1974, 100; POCHE/PREISS 1977, 176; PREISS 1991; PREISS 2013. (PREISS 2013, zde uvedena veškerá starší literatura).

¹⁹⁴ PREISS 2013, 333.

¹⁹⁵ Ibidem, 333.

¹⁹⁶ Ibidem, 345.

Preiss se také zmiňuje o rozdílné dataci, kterou nalezneme na malbě. Nabízí jako možný důvod, že si Reiner malbu špatně rozvrhl a na poslední číslici mu již nezbylo místo. Preiss také odmítá možný názor, že by Reiner zahájil své práce v Gamingu dříve, než by byla uzavřena smlouva. Dle jeho mínění to odporuje tehdejšímu zvyklostem.

pochodní v ruce. Společně představují Jitro.¹⁹⁷ V dalším poli nalezneme Poledne zosobňující ženou v ohnivém voze držící slunečnick a zapálenou pochodeň [42]. Večer zpodobňuje ležící postava pod stromem, kterou by mohla být po lovu odpočívající bohyně Diana [43]. Je však vyobrazena poněkud maskulinně, z tohoto důvodu ji zřejmě Pavel Preiss označil jako odpočívajícího lovce.¹⁹⁸ Nicméně všechny ostatní atributy odpovídají. Hlavu jí zdobí srpek měsíce a je zahalena do modré drapérie. Jako bohyně lovu jí obklopuje smečka jejích loveckých psů a u nohou jí leží trofeje v podobě jelena a lovného ptactva. Nad Dianou se vznáší Amor s lukem v ruce a opírající se o větev stromu shlíží na odpočívající Dianu. V pozadí můžeme vidět zapadající slunce a Apollóna, který opouští oblohu, aby mohla nastoupit jeho sestra Diana. Výjev by se dal vyložit i jako okamžik právě probuzeného Endymióna, jež v obložení zvěře čeká na svou milenkou Dianu, která přichází na nebesa v podobě měsíce, zatímco Dianin bratr opouští oblohu.¹⁹⁹ Poslední část dne Noc představuje samotná postava Noci [44]. Noc zde Reiner namaloval velmi netypicky, a to ležící a kojící své děti. Noc leží na zemi a ke každému prsu má přisáté jedno ze svých dětí – Spánek a Smrt. Malý putto ve střed malby Noc přikrývá noční oblohou posetou hvězdami. Vlevo lze vidět měsíc v úplňku a na protilehlé straně, část slunečné oblohy, kterou překrývá noční obloha přidržovaná putto.

Střed maleb tohoto pětidílného rozvržení tvoří malba s trojicí postav představující teologické ctnosti – zprava: Láska jako kojící žena obklopena dětmi, Víra jako trůnící postava ve středu malby objímá kříž a ve vztyčené ruce drží zlatý kalich a Naděje opírající se o kotvu [45].

Protějšek tvoří malby ve středu s kardinálními ctnostmi, se Statečnost (Fortitudo) ve lví kůži a s kyjem, Spravedlnost (Iustitia) se zavázanýma očima a váhami v rukou, Obezřetnost (Prudentia) se zrcadlem v ruce a Mírnost (Temperatia) přelévající tekutinu z jedné nádoby do druhé. Kolem středu se opět nachází čtyři malovaná pole. Nalezneme v nich čtvero ročních období, počínaje Jarem personifikované mladou ženou s dítětem, Léto držící snopek obilí, Podzim v podobě Baccha a Zima jako stařec nad ohřívadlem [46].

¹⁹⁷ Preiss označil postavu malého putto s pochodní v ruce a hvězdou na čele jako Auroru. Nicméně bych se přiklonila spíše k interpretaci, že se jedná o Fosfora, jehož postava se často objevuje v tématice spojené s denními dobami jako samostatná postava plnící svou úlohu a to, že doprovází kvadrigu a Apollónači Auroru. PREISS 2013, 355.

¹⁹⁸ PREISS 2013, 355.

¹⁹⁹ HALL 1991, 115–116.

Stejně jako v Klementinu, ani v tomto knihovním sále nesmí chybět postavy personifikující Sedmero svobodných umění, zde na středové klenbě mezi iluzivní a druhou menší kupolí. Jednotlivá umění prezentují slavné starověké osobnosti.

Do pendantivů středové klenby Reiner umístil zástupce jednotlivých světadílů.

Ve smlouvě, kterou Reiner s Kristellim uzavřel patřil samostatný bod k výzdobě *kunstkammery*.²⁰⁰ Freska uvnitř vyobrazuje horu Parnas s Múzami a Apollónem v oblacích [47]. Po levé straně vyvěrá posvátný pramen Kastaliá, u kterého je vidět bájněho okřídleného koně Pegase [48], zde odkazujícího na Slávu básnického nadání.²⁰¹ Dalším a pravděpodobnějším výkladem by se mohlo jevit, že se nejedná o Parnas, ale o pohoří Helikón, dle Ovidia panenský vrch.²⁰² Sem přišla Minerva navštívit Múzy, aby se podívala na posvátný pramen Hippokréne, který byl stvořen Pegasem, když ho svým kopytem vyryl ze skály.

Na malbě se dále nachází vedle Múz také Merkur, alegorické postavy Malířství, Sochařství a Architektury, a také Chronos s kosou odkazující na čas, ten je zároveň patronem umělců. Po levé straně lze sledovat hostinu bohů s Jupiterem, Juno a Bakchem.

U Reinerova lze sledovat silný vliv pozdně renesančního italského umění druhé poloviny 16. století, a především pak vliv Paola Veroneseho. Toto ovlivnění může vnímat především v barevnosti, kdy Reinerova paleta byla opravdu velmi pestrá, ale také v jednotné typizaci obličejů starců.

3.6. Kroměříž

S podobným vyobrazením Apollóna a Múzami na pohoří Helikón se můžeme setkat při výzdobě knihovního sálu na zámku v Kroměříži, kde pracoval Josef Stern.²⁰³ Dne 7. dubna 1759 Stern uzavřel smlouvu s biskupem Leopoldem Friedrichem hrabětem Eghkou, který se pustil do obnovy biskupské rezidence poničené požárem.²⁰⁴

Ucelená malířská výzdoba obou knihovních sálů se řadí k nejúplněji dochovaným barokním knihovnám na našem území.²⁰⁵

²⁰⁰ PREISS 2013, 392.

²⁰¹ HALL 1991, 339.

²⁰² OVIDIUS NASO 1942, 148–149; HALL 1991.

²⁰³ KRSEK 1961; PREISS 1969, 99; KAUFMANN 1997, 297; LOUDOVÁ 2003; ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2007; ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2015; MILTOVÁ 2016, 77–112; ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2018. (ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2018, zde uvedena veškerá starší literatura).

²⁰⁴ LOUDOVÁ 2003, 19.

²⁰⁵ LOUDOVÁ 2003, 16.

Je zřejmé, že Stern čerpal z děl Carla Innocenza Carloneho. Na tento fakt upozornil Pavel Preiss, který si všiml příbuznosti koloritu, systému drapérií a způsobu řešení světla a stínu.²⁰⁶ Stern v letech 1739–1741 pobýval v Římě, kde ho jistě upoutalo tamní malířství, které se později promítlo do jeho tvorby. Kolorit jeho maleb se vyznačuje teplými, sytými a pestrými tóny barev. Krsek upozorňuje na to, jak Stern fresku v knihovním sále ozvláštnil tím, že u skupinky s Apollónem použil chladnější tóny barev, než jsou pro něj typické.²⁰⁷

V knihovním sále, stejně jako v letním sále, je patrná přítomnost objednavatele – biskupa Egkha, znázorněného pomocí Herkula. Herkules tožik plnil podobně jako Apollón na nástěnných malbách několik funkcí a jednou byla i reprezentace. V moralizujícím pojetí byl Herkules chápán jako vzor pro panovníka. Pro svou statečnost se stal symbolem pozemské slávy. Ve smyslu reprezentace se s Herkulem setkáváme především u rodu Habsburků, zejména u Leopolda I. a Karla VI. V období vlády Karla VI. došlo k výstavbě nových staveb, které měli reprezentovat císaře a rod Habsburků.

V knihovním sále projektovaným Johanem Fischer z Erlachu nalezneme v kupoli malbu od Daniela Grana [49]. Fischer v architektonickém návrhu této imperiální Dvorské (dnes národní) knihovny sousedící se Schweizerhofem v Hofburgu, zakombinoval některé Leibnizovi syntézy.²⁰⁸ Jedná se o centrální stavbu s kupolí představující Chrám Múz. Gran ve fresce znázornil postavu Herkula a Apollóna, kteří společně přidržují medailon s portrétem Karla VI. Herkules by zde měl představovat panovníka Karla VI. jako nejvyššího učence ve státě [50].²⁰⁹ Zároveň přítomnost Apollóna s Herkulem odkazuje na Karla VI., který přejímá jejich schopnosti a vysvětluje tak své vládnoucí heslo „Ex utroque Caesar“ vztahující se k válce a míru.²¹⁰ Na jedné z lunet pod ústřední malbou se nalézá Apollón obklopený skupinkou Múz [51]. V pozadí se vzpíná Pegas na hoře Helikón. V sále se setkáváme s dvojím typem oslavy v centru s císařem a níže oslavou věd a umění.

Podobný námět nalezneme i v kroměřížské knihovně, kde Apollón s lyrou v doprovodu Múz společně zastupují alegorii umění [53]. Ústřední výjev této fresky oslavuje významnou osobnost, olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-

²⁰⁶ PREISS 1969, 99.

²⁰⁷ KRSEK 1961, 51.

²⁰⁸ KAUFMANN 1997, 297.

²⁰⁹ FEUCHTMÜLLER 1962, 53–54; KAUFMANN 1997, 297; LOUDOVÁ 2003, 23–24.

²¹⁰ MÖSENER 1991, 315.

Castelcomu [52]. Byl to právě onen biskup, který nechal po třicetileté válce kroměřížský zámek znovu vystavit a jako velký mecenáš se stal podporovatelem umění v Kroměříži. Zároveň Kroměříž pojal za své sídlo.²¹¹ Biskup je na fresce prezentován pomocí Minervy přidržující jeho portrét. Biskup jako nejvýše postavený církevní hodnostář na Moravě je alegoricky přiváděn na Parnas. Přítomný Apollón na malbě hledí do středu klenby, kam Stern namaloval Slunce v podobě zářícího kotouče s nahou postavou Pravdy (Veritas) a malým putto držící přesýpací hodiny. Jedná se o symbol odkazující na připomínku božské pravdy. Na protější stěně můžeme v medailonu spatřit biskupa Leopolda Friedricha z Egkhu. Božské světlo se od středu line po celé ploše klenby a zasahuje tak do umění a vědy, které zaštiťuje a jež oba zmínění biskupové tolik podporovali.²¹²

²¹¹ LOUDOVÁ 2003, 31.

²¹² LOUDOVÁ 2003, 31.

4. Funkce a úloha objednavatele – sebe prezentace pomocí antické mytologie

Nástěnná malba na území českých zemí v období baroka nás upoutává především svou provázaností mezi umělci a mezi objednavateli. Umění fresky začalo hrát od druhé poloviny 17. století stále větší roli. Jedním z důvodů byla i funkce, kterou fresky plnily. Převážně hlavní úlohou fresky bylo sloužit k reprezentaci moci světské, ale i církevní.²¹³

Sebe prezentace objednavatele, ať už jím byl panovník či šlechtic, pomocí nástěnných oslavných maleb byla velmi častá. Tento druh maleb se objevoval, dalo by se říci, napříč historií. Objednavatel se mohl nechat zvětšit jako takový nebo pomocí alegorických postav, které měly evokovat jeho dobré činy, ale také určitou nadřazenost nad ostatními. Nejčastěji byl objednavatel zpodobněn jako hrdina antických bájí nebo jako jeden z pohanských bohů. Velké oblibě se těšily postavy Apollóna a Herkula. Oba byli synové nejmocnějšího vládce bohů Jupitera.

S bohem Apollónem jakožto bohem slunce se ztotožňovali nejmocnější panovníci své doby, například francouzský král Ludvík XIV. se přezdíval „král Slunce“. Toto označení a s ním spojené vyzdobování patřilo mocným osobnostem a nemohl si to dovolit každý. I u prince Evžena Savojského, jenž si nechal svou oslavnou fresku vymalovat ve svém Belvederu ve Vídni, to bylo považováno za troufalost.²¹⁴

V této kapitole bych chtěla na několika příkladech objasnit jakou další funkci mohla plnit postava boha Apollóna, a to právě na malbách s oslavnou tematikou.

4.3. Nové Město nad Metují

Na zámku v Novém Městě nad Metují se nachází za jídelnou hlavní reprezentační neboli audienční sál vyzdobený v duchu imperiálně-válečné symboliky. V sedmnácti štukem rámovaných polích se nachází malby. Ústřední scénu tvoří velmi zajímavá malba, kterou hlouběji rozebrala Radka Nokkala Miltová.²¹⁵ Toto dílo je zde zařazeno především proto, jelikož hlavní postavou ústředního výjevu je podle atributů zřejmě Aurora, která zde jakožto nositelka nového dne reprezentuje slávu objednavatele Waltera Leslieho. Harovník celou kompozici malby převzal z konkrétního inspiračního zdroje, kterým byla

²¹³ SEDLÁŘ 1961, 341.

²¹⁴ LUX 2003, 87.

²¹⁵ MILTOVÁ 2015, 43–44; MILTOVÁ 2016, 43–47.

alegorická malba Simona Voueta odkazující na mír mezi Francií a Anglií s názvem Aliance lilií a růží, vytvořená pro strop paláce v Oatlandu na objednání anglické královny Henrietty Marie. K Harovníkovi se opět dostala prostřednictvím mědirytiny (1639) Michela Dorigny. Harovník využíval z grafických předloh převážně jen jejich formu, používal je pouze jako vzorník, ze kterého si vybíral vhodné kompozice, ale obsahovou funkci maleb vytvářel po svém. Takovým vzorovým příkladem je ústřední malba hlavního sálu v Novém Městě nad Metují s Oslavou rodu Leslieů a vzorové předlohy Aliance lilií a růží. Je to tedy jistý Harovníkův pokus o originalitu, kdy sice využívá již existující kompozice, ale dává jim úplně nový nádech a přetváří si je po svém.

Ústřední děj malby se odehrává v první třetině zleva [54]. Na oblacích sedí dvě ženy. Hlavní dominující postavou je žena oděna do zlatého roucha, s hvězdou na hlavě, v ruce drží lilií, která je pozůstatkem předlohy a palmovou ratolest. Druhá žena sedí v těsné blízkosti, má odhalený dekolt a je zahalena do červeno modré rozevláté draperie. Jednu ruku, ve které žena s odhalenými ňadry drží olivovou větývku pokládá postavě s hvězdou na ramena a druhou ji chytá za ruku, která ženě leží v klíně. K ženám z levé strany přilétá okřídlená postava označována za Vítězství či Slávu, a přináší s sebou dva vavřínové věnce. V horním páse se rovněž nachází celkem tři skupinky putti, přinášejících květinové girlandy. Jeden putto přináší ženě s hvězdou lilie. Úplně vlevo spatřujeme doprovodnou skupinku postav.

Na pravé straně na oblaku leží lev (v originální malbě je to leopard).

Ve středu kompozice se nachází záhadná postava ženy, která je k nám otočená zády a hledí směrem ke dvojici žen, nicméně druhou ruku má nataženou k oblaku se lvem. Jakoby nám spojuje pravou stranu s levou. V každé ruce drží jednu korunu. Tato postava je Harovníkovým vlastním počinem, z předlohové mědirytiny nevychází.

Koruna blíže ke skupince žen je zlatá královská, ve stejné ruce žena drží i palmovou ratolest. Ve druhé ruce natahující se ke lvovi zase spatřujeme korunu připomínající svým zjevem hradební zeď. Nebýt dvou holubic, které má žena u nohou na pravé straně, mohla by být tato postava interpretována jako Kybelé.²¹⁶ Avšak holubice bývají atributem připomínající přítomnost bohyně lásky a krásy Venuše. Obě interpretace by mohly být možné. Kybelé představuje Matku Zemi a odkazuje na trojskou tradici, která je přítomna

²¹⁶ Kybelé byla starověkou bohyní a „Matkou země“, která vládla celé přírodě a jako jeden ze čtyř živlů představovala zemi. Jak popisuje HALL 1991, 223–224, v antice byla vyobrazována s věžičkovou „hradební“ korunou a měla dvoukolý vůz, který byl tažený lvem. Od období Augusta byla spojována s trojskou tradicí. Již Vergilius vypráví, že ochránila Aeneovy lodě před útoky.

v dalších malbách tohoto sálu. Venuše by naopak mohla být spojena s Aurorou, která bývá označována také jako Jitřenka nebo Večernice, je ze Země vidět ještě před soumrakem jako první hvězda.

Malba se nachází v hlavním sále, kde se majitel prezentoval, celková kompozice jen podtrhuje význam místa, ve kterém je umístěna. Aurora symbolizuje příchod nového dne, tento vznešený námět byl s oblibou používán při sebezprezentaci panovníka, či majitele dané rezidence. Objednavatel tím tak sám sebe představoval jako někoho, kdo s sebou přináší světlejší zítřky. Někdo, kdo vítězí nad tmou a přináší světlo – blahobyt. Vavřínové věnce, olivové větvičky, palmové ratolesti, zapálená pochodeň, květinové věnce, to vše jsou symboly odkazující na slávu, vítězství, moc a blahobyt.

V dolním páse jsou po stranách symboly odkazující k rodu a vládě Leslieů. Na levé straně dva putti drží erb se znakem Leslieů. Na druhé straně jsou dvě ženy a obě mají na hlavě vavřínové věnce. Jedna z žen drží v rukou zapálenou pochodeň a olivovou ratolest. Druhá žena objímá roh hojnosti a druhou rukou ukazuje směrem ke středu malby.²¹⁷ Před ženami leží složené zbraně, brnění a vlají standarty. Malba je navíc dozdobena čtyřmi kartušemi s malovanými poli.²¹⁸

Nalevo od ústřední malby se v osmibokém poli nalézá výjev se shromážděním olympských bohů. Součástí malby je znak připomínající Annu Františku z Dietrichsteina, Leslieho choť. Mimo Jupitera, Neptuna a Pluta řada pokračuje Apollónem, který je mladíkem s delšími vlnitými vlasy, zahalený do zlaté draperie, a v rukách přidržující právě erb rodu Dietrichsteinů. Vedle něj následuje Vulkán, zřejmě opět Jupiter a řadu zakončuje bohyně Céres.

Protější malba se věnuje příběhu o Merkurovi a Hersé. Tyto dvě malby oddělují od dalších malovaných polí kartuše s malovanými písmeny.

Na zbývajícím místě na stropě obíhá ústřední malbu celkem čtrnáct malovaných polí, z čehož čtyři menší výseče v rozích vyobrazují putti s předměty s vojenskou tematikou (praporec, buben, dělové koule, pistole). Zbývajících deset polí je provázeno příběhy z Trojské války. Na kratších stranách se nachází malby, na jedné straně Obětování Ífígenie a naproti Apollón střílející ze svého stříbrného luku na řecké vojáky. Harovníkovi zde opět posloužil jako předloha Baurův cyklus. Celá místnost reprezentačního sálu je

²¹⁷ Nebo také může ukazovat na postavu možné bohyně Kybelé a proto má v ruce i roh hojnosti.

²¹⁸ Na kartuši ležící v horní části je namalováno W s hraběcí korunou, což odkazuje na Waltera Leslieho a jeho výhodný sňatek s hraběnkou z Dietrichsteina. Naproti tomu v dolní části obrazu je kartuše s C jako Comes. Na bočních kartuších nalezneme L jako Leslie.

provázena s homérovskou tematikou, sál zaplňují výjevy kladoucí důraz na slávu a úspěch hrdinských činů slavných mužů, o kterých vyprávějí Homérovy příběhy.²¹⁹

4.4. Vranov nad Dyjí

Na zámku ve Vranově nad Dyjí představil své rané dílo mistrovských kvalit představitel vídeňské malby Johann Michael Rottmayr (1654–1730).²²⁰ V tzv. Sále předků vymaloval, údajně bezprostředně po dostavbě, monumentálně pojaté dílo představující oslavu rodu Althannů. Přestavba zámku byla zásluhou Jana Michaela II. z Althannu, který byl významnou osobností a v průběhu života dosáhl vysokých hodností. Působil jako císařský tajný rada a jako přisedící moravského zemského soudu. Byl to právě Jan Michael, který získal Vranov pro svůj rod, a proto chtěl v Sále předků tuto rodovou historii zvěčnit. Pro realizaci své myšlenky si zvolil prvotřídní umělce své doby. Za architekta, který měl celý projekt přestavby realizovat, si Jan Michael II. nezvolil nikoho menšího, než slavného architekta Johana Bernarda Fischera z Erlachu. Plastiky pro sál vytvořil známý sochař Thobias Kracker ml. a o malířskou stránku se, jak již bylo zmíněno postaral Johann Michael Rottmayr. Roku 1964 byl sál připraven pro výmalbu. V jedné z maleb v meziokenní výseči se nalézají Rottmayrova signatura spolu s datací [60].²²¹

Rottmayrova nástropní freska klade důraz na ctnosti a slávu rodu Althannů [55]. V Sále předků můžeme názorně vidět téměř dokonalou souhru architektury, malířství a sochařství, společně tvořící jeden celek. Sál je na půdorysu oválu, architekt zde navrhl uspořádání prostoru tak, aby byl dostatečně osvětlen přirozeným světlem a vyniklo tak celkové působení. Zároveň nechal pro malíře dostatečně velkou plochu pro malbu. Toto dílo, které je vrcholem středoevropského barokního slohu působí ve své celistvosti jako mimořádně propracovaný gesamtkunstwerk. Rottmayr se zde ukazuje jako vyzrálý malíř, který má dobrou znalost soudobé italské malby.

Celkem se nám dochovalo pět skic.

²¹⁹ Spis *De veri precetti della pittura* od Giovaniho Battisty Armeniniho, který byl jeden z teoretiků zabývajících se pojmem *decora*, pojednává o tom, jak má vypadat ikonografie místa k němu příslušnému (nejnižší témata se podle něj zabývají antickou mytologií, konkrétně uvádí poezii Ovidia). Leslieho zámek Armeniniho poučkám naprosto odpovídá ve všech směrech.

²²⁰ NEUMANN 1974, 88; SEDLMAYR, 1976, 243; HUBALA 1981, 136–141; KAUFMANN 1997, 297; SAMEK 2003; VLČEK 2004, 176; TOGNER 2010, 112–115; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 286, 304, 394, 401, 485.

²²¹ LUX 2003, 71.

Výzdoba sálu má být čtena z levé strany od vstupu do místnosti, dále po celém obvodu ve směru hodinových ručiček. Podél sálu je rozmístěno deset jednotlivých soch, postavy představují slavné předky rodu Althannů, kteří jsou počítáni od praotce rodu Gebharda z Thannu ze 4. století. Dále se pokračuje v chronologické posloupnosti až po současného stavebníka a objednavatele Sálu Michaela Jana II. z Althannu. Nad jejich hlavami nalezneme v kartuších nápisy a grisaillové malby charakterizující jednotlivé osobnosti rodu Althannů. Výzdoba pokračuje směrem vzhůru a v meziokenních výsečích nalezneme malby odkazující na jednotlivé předky rodu.

Celková výzdoba sálu vrcholí ústřední freskou rozpínající na vrchníku kupole, která bývá označována jako oslava rodu Althannů. Nicméně důraz oslavy je kladen na samotného objednavatele Michaela Jana II., který je hlavním aktérem. Před divákem se otevírá průhled do nebes. Pohled je umocněn iluzivně malovanou drapérií spadající přes okraj římsy, a kterou přidržují putti. Motiv shrnuté draperie vyvolává pocit jako by nám putti odkrývali oponu, abychom se mohli kochat scénou, která následuje. Na nebesa triumfálně přijíždí ve zlatém voze osázeném erby rodu Althannů a taženým čtyřmi bělouši [57] tři postavy s vavřínovými věnci na hlavách [56]. Podle dostupné literatury není zcela jasné jejich určení, nicméně jednoznačně jde skrze ně o oslavení Michaela Jana II. Vůz řídí žena v modrém šatu s odhalenými prsy a na klíně s rohem hojnosti, ze kterého ční klasy obilí. V zadní části vozu sedí dvě postavy, muž, který je blíže k divákovi, a žena po jeho boku. Žena hledící na muže po svém boku je oděna s jedním odhaleným prsem bohatou drapérií a ozdobena šperky, v jedné ruce drží korunu a ve druhé kaduceus, tedy hůl s křídly propletenou hady. Muž s dlouhými zlatými vlnitými vlasy hledí vzhůru na postavu okřídlené troubící Fámy [58], v rozpažených rukách drží, zapálený plamen a královské žezlo. Doplněn je tmavě rudou drapérií, která mu vlaje za zády. Muž se jednou nohou opírá o půlměsíc. Erich Hubala označil mužskou postavu jako Apollóna, popřípadě Merkura a ženskou postavu sedící vedle něj jako Minervu – možná i Dianu a postavu předu vozu jako Cérés.²²² S určením Apollóna se shodují i další historici umění.²²³ Teoretické zobrazení Merkura, který by mohl být brán v úvahu podle kaducee, jenž ho symbolizuje, se může jevit jako mylné. Ruka držící toto žezlo patří jasně ženské postavě vlevo po boku muže. V případě, že by žezlo držel on, měl by tak zde obě ruce levé.

²²² HUBALA 1981, 137.

²²³ LUX 2003, 75–76; TOGNER 2010, 114.

Pod předními koly zlatého vozu můžeme vidět dvojici postav odpudivého vzhledu – muže s oslíma ušima a ženu s vyplazeným jazykem, která má místo vlasů hady. Tyto dvě postavy by měli představovat Neřesti, Togner je určil jako Kacířství a Závist.²²⁴

Ačkoliv proběhlo několik pokusů pojmenovat jednotlivé postavy, žádná tvrzení nejsou jednoznačná. Se zajímavým názorem se můžeme setkat u Margarety Lux, která se domnívá, že i když postava mladíka ve voze svým vypodobněním odpovídá podobě Apollóna, nemá s ním být jednoznačně ztotožněna. Naopak nás má odkázat na rod Althannů, pro které by mohl být Apollón ideálním antickým hrdinou, jakožto hrdina Ctností, který vymýtil Neřesti. Lux navíc odkazuje i na Wilhelma Mrazka, jenž postavu muže v kvadrize popsal pouze obecně jako „hrdinu ctností“.²²⁵

Nástrovní freska koresponduje s jednou z maleb v prostoru meziokenních výsečí, skrze kterou je prezentována osobnost Michaela Jana II., a to v čistě alegorickém duchu [59]. Dvě ženské postavy prezentují Ctnosti Víru a Moudrost, které si na výjevu podávají ruce a společně tvoří znamení blíženců. Sedí totiž na zvěrokruhu mezi znameními býka a raka. Víra je zde žena s kadidlem a držící velký kříž. Moudrost jako bohyně moudrosti Minerva zobrazena ve zbroji. Gesto držících se rukou evokuje spojení a sounáležitost těchto dvou ctností, nad kterými se navíc vznáší zářící slunce. Sandrart se zmiňuje, že slunce je jediným Bohem a upřímnou Pravdou.²²⁶ V dolní části malby se nachází tři postavy Neřestí – Heresie s hadími vlasy a otevřenou knihou v ruce, Nevědomost se zakrytými očima a ušima, v ruce držící zlatou sošku – tzv. modlu. Třetí postavou je Podvod s oslíma ušima.

Z ústředního výjevu i této doplňkové malby vyplývá, že se zde chtěl objednavatel vypodobnit jako ten, který sjednotil víru s vědami a spojil tak křesťanské tradice s těmi antickými.²²⁷ Ostatně nám to prozrazuje i latinský nápis v kartuši pod malbou ve výseči, který v překladu říká: „*Tímto obojím se staň nejvznešenějším. Michael Johannes, budovatel tohoto místa, roku 1690*“.

²²⁴ TOGNER 2010, 114.

²²⁵ LUX 2003, 75–76, 88, pozn. 48.

²²⁶ SANDRART 1680, 210.

²²⁷ LUX 2003, 75.

4.5. Clam-Gallasův palác v Praze

Clam-Gallasův palác, byl příkladnou ukázkou uměleckého spojení Prahy s Vídní, která byla v době už významným císařským centrem.²²⁸ Stavební program tohoto pražského paláce byl daný od samotného počátku, měl připomínat návrat k antice. Veškeré prvky výzdoby, jako sochařské práce, štuky a malby, měli jasnou spojitost s uměleckým napojením na obdobné vídeňské stavby a realizace. A jelikož to byl právě Johan Bernard Fischer von Erlach, kdo pro Jana Václava Gallase vytvořil návrh na přestavbu paláce, ve stavbě se odráží všechny znaky Fischerova vídeňského díla.²²⁹ Roku 1713 přijel Fischer z Erlachu do Prahy, aby se osobně seznámil se stavebními podmínkami.²³⁰ Hlavní stavební období spadalo do let 1713–1719, avšak závěrečná etapa včetně štukatérské a malířské výzdoby proběhla mezi lety 1727–1729, v těchto letech bylo vyzdobeno především schodiště.²³¹ Fischerův projekt následně zrealizovali dva stavitelé – Tomáš Hafenecker spolu s druhým nejmenovaným umělcem, u kterého lze předpokládat, že jím mohl být někdo z rodiny Canevallů, konkrétně Giovanni Domenico mladší. Pavel Vlček se však domnívá, že druhým stavitelem mohl být Kryštof Dientzenhofer.²³² Architektonické články tesal kameník Domenico Rappa. Štuky zhotovil Giovanni Fiumberti a Rochus Bolla pod vedením Santina Bussiho. Sochařské práce provedl Matyáš

²²⁸ KUCHYNKA 1914, 23; HERAIN 1915, 134; SEDLMAYR 1925, 56–57; ČAREK 1941; KUBÍČEK 1947, 126–130; LÍBAL/BEISETZER 1956; BLAŽÍČEK 1958, 139–140, 158; KOTRBOVÁ 1960, 12; VOSS 1961, 250; POCHE/JANÁČEK 1963, 142; PREISS 1963, 130; PLICKA/POCHE 1966, 128–129; BARIGOZZI BRINI/GARAS 1967, 55, 57–59; BLAŽÍČEK/HEJDOVÁ/PREISS 1973, 14, 28, 82, 87, 103, 104; EHM/POCHE 1973, 30; POCHE/NEUBERT 1973, 44; BLAŽÍČEK 1974, 162; NEUMANN 1974, 104, 145–146; SEDLMAYR 1976, 282–284; POCHE / PREISS 1977, 60–63, 174–177; BLAŽÍČEK 1978, 45–48; KELLER 1978, 109; POCHE/EHM 1982, 59; POCHE 1983, 78; PREISS 1986, 340, 365–366, 402–404; HORYNA/NAŇKOVÁ/VLÍMKOVÁ 1988, 328; PREISS 1988, 546–547; PREISS 1989, 603; LANGER 1990, 60; STAŇKOVÁ/ŠTURSA/VODĚRA 1991, 141; LORENZ 1992, 140–145; LEDVINKA/MRÁZ/VLNAS 1995, 79–85; LÍBAL/MUK 1996, 196–197, 367–368; VLČEK 1996, 185–188; MENDLOVÁ/STÁTNÍKOVÁ 2001, 16, 23; VLNAS 2001, 101, 160; PREISS 2003, 582; LORENZ 2004, 159; MAŤA 2004, 474; PEŠEK 2004, 142; VLČEK 2004, 176; KRUMMHOLZ 2005a, 344–351; KRUMMHOLZ 2007a; KRUMMHOLZ 2007b, 219–231; VLČEK 2007, 174; KRUMMHOLZ 2008a; KRUMMHOLZ 2008b, 87, 90; HINTERKEUSER 2009, 59–63, 65–66, 71–73; KONEČNÝ 2009, 91–98; KRUMMHOLZ 2009, 77–89; MÁDL 2009, 262; PEŠEK 2009, 11–15, 18–19, 21; SEEGER 2009, 109–124; WEINBERGER 2009, 99–108; WENIG 2009, 94–103; REBITSCH 2013, 238–241; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 229–232, 622–624.

²²⁹ Zejména pak ve stejné době budovaný palác Trautsonský (1710–1712) je s pražským palácem velmi příbuzný. Pětídílné členění o třech rizalitech bezprostředně navazuje na zahradní průčelí vídeňského Trautsonova paláce. Stísněný uliční prostor v Praze však neumožňoval tolik rozvinout vertikální průčelí, tudíž se pražský palác jeví jako více plošný. Tento nedostatek, byl kompenzován bohatým vertikálním členěním paláce, rozděleným do tří pater a završený trojhranným štítem, kde pilastrový řád umocňuje střed dvěma okrajovými mělkými rizality nesoucimi atiku. Podobně jako u starších děl Fischera, konkrétně v paláci Evžena Savojského ve Vídni, jsou tyto dva rizality hlavními nositeli, které stavbě dávají její umělecké cítění.

²³⁰ PREISS 1986, 340; Jelikož nebyla parcela pro zbudování paláce dostačující, byl nucen Gallas přikoupit další tři domy.

²³¹ POCHE/PREISS 1977, 61.

²³² VLČEK 2007, 174.

Bernard Braun a o malířskou výzdobu se postaral Carlo Innocenzo Carlone, malíř původem z Itálie, konkrétně ze Skárie od Intelvi-Tel.²³³ Pro umělce pocházející z této oblasti bylo běžné časté putování po Evropě za účelem pracovních zakázek.²³⁴

Clam-Gallasův palác se řadí mezi stavební perly barokní Prahy, ve velké míře tomu přispěly i nástěnné malby Carla Innocenza Carloneho, které zde vytvořil ve svém vrcholném tvůrčím období.

Carlo Innocenzo Carlone přišel do Prahy na pozvání Filipa Josefa Gallase, v té době měl za sebou již bohatou uměleckou praxi ve Vídni. Nemalý podíl nesou objednatelé paláce – rod Gallasů. Tento prastarý rod původem z Tridentska do Čech přišel spolu s Matyášem Gallasem, který zde nabyt značného majetku. Rod Gallasů se v Čechách následně trvale usadil a spravoval zde své majetky. Gallasové se stali váženým rodem, jehož členové dosáhli značných společenských postavení. Matyášův syn František Ferdinand se, díky svému majetku zařadil mezi nejzámožnější šlechtice své doby, připravil tak cestu svému synu Janu Václavovi. Jan Václav působil v císařských službách a vydal se na dráhu diplomacie. S Janem Václavem se daly věci v Praze do pohybu a započal se zde ohromný projekt přestavby bývalého markraběcího domu na skvostný rodový palác Gallasů. Hrabě si mohl dovolit využít služeb těch nejlepších umělců své doby, a tak na jeho pozvání přišli do Prahy kromě Fischera z Erlachu také další mistři, jako byl Santino Bussi, Rochus Bolla a Girolamo Fiumberti, kteří v paláci provedli skvostné štukatury. Sochařská výzdoba byla vložena do rukou skvělého českého barokního sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Ten zde pracoval podle návrhů Fischera z Erlachu, který byl původním školením sochařem.

²³³ KUCHYNKA 1914, 23; HERAIN 1915, 32, 134; ČAREK 1941, nepag.; KUBÍČEK 1947, 130; BARIGOZZI BRINI 1961, 256–264; VOSS 1961; POCHE/JANÁČEK 1963, 142; PREISS 1963, 129–132; HUBALA 1964, 221, 327; LECHI 1965; PLICKA/POCHE 1966, 128; BARIGOZZI BRINI/GARAS 1967;; BLAŽÍČEK/HEJDOVÁ/PREISS 1973, 28–29; EHM/POCHE 1973, 30; BLAŽÍČEK 1974, 162; NEUMANN 1974, 104; POCHE/PREISS 1977, 62, 174–177; BLAŽÍČEK 1978; POCHE/EHM 1982, 59; GARAS/HANSMANN 1986; PREISS 1986; 404–405; PREISS 1988, 546–547; PREISS 1989, 603; KRÜCKMANN 1990; STAŇKOVÁ/ŠTURSA/VODĚRA 1991, 14; LEDVINKA/MRÁZ/VLNAS 1995, 83; VLČEK 1996, 187–188; MENDLOVÁ/STÁTNÍKOVÁ 2001, 23; PREISS 2003, 577–588; KRUMMHOLZ 2007a, 98; KRUMMHOLZ 2007b, 223–231; VLČEK 2007, 174; KRUMMHOLZ 2008b, 89, 90; KRUMMHOLZ 2009, 80; MÁDL 2009, 262; SEEGER 2009, 123–124; WENIG 2009, 97–98; PREISS 2013, 339; REBITSCH 2013, 241.

²³⁴ Toto místo d'Intelvi neboli také Intelvi-Tel se nachází nedaleko Milána na území Lombardie. Leží mezi městem Lugano a jezerem Como a bylo centrem celé řady významných uměleckých rodin, jež mezi sebou často propleétaly i příbuzenské vztahy. Mezi tyto nejznámější rodiny patřila právě rodina Carlone, ale i de Allio ze Scarie, Frisoni, Reti, Quaglio, Corbellini a Scotti z Laino a Lurago z Pello. Zajímavostí je, že Carlo Carlone byl původem ze slavné, hojně rozvětvené, umělecké rodiny, jejíž členové se dělí do dvou větví. Jedna větev se sídlem v Rovio se věnovala především malířství v Itálii, zejména v Janově. Naproti tomu druhá větev umělecké rodiny, původem ze Scarie, se věnovala architektuře a sochařství a působila severně od Alp, v Německu, Rakousku a Švýcarsku. Carlo Innocenzo Carlone tak šel proti rodinné tradici a nastartoval dráhu malíře fresek. Máme doloženou častou spolupráci s jeho starším bratrem Diegem (1674–1750), ten však převzal štukatérskou dílnu po jejich otci.

Smrtí stavebníka Jana Václava se však práce prováděné na paláci značně zpomalily. Poté co roku 1725 Janův syn Filip Josef dosáhl plnoletosti a převzal dědictví, mohlo se přistoupit k dozdobení paláce. Celé dílo mělo být korunováno freskovou malbou. Filip Josef pro jejich výzdobu zvolil dalšího mistra oboru, také dříve působícího na vídeňském dvoře; byl jím Carlo Innocenzo Carlone. Poté co s ním hrabě dne 15. března 1727 uzavřel smlouvu, přišel ještě téhož roku s celou svou rodinou do Prahy a strávil zde následující tři roky.²³⁵ Carlone se ve smlouvě zavázal, že za odměnu 6000 zlatých zde do tří let provede fresky nad schodištěm a ve všech (šesti) sálech západního křídla druhého patra – *piana nobile*.²³⁶ Smlouva ovšem nebyla zcela dodržena, jelikož roku 1730 Carlone dokončil pouze stropy dvou sálů, schodiště a fresky menších prostor, dále v salonu a v bývalé knihovně.²³⁷ Tento fakt může být zarážející, jelikož se Carlone kvůli provedení této zakázky, jak bylo již uvedeno, vypravil do Prahy s celou svou rodinou. Jeho pobyt v Praze dokládá zápis ve farnosti Panny Marie Na louži, ve kterém je uvedeno, že se mu zde v Praze v lednu 1729 narodila.²³⁸ Mimo jiné s sebou do Prahy Carlone přivedl i některé své spolupracovníky. Jejich jména však vesměs zůstávají v anonymitě. Preiss zmiňuje, jméno pouze jednoho z nich – Silvestro Fossati, který mimo Prahu s Carlonem dále pracoval v Ludwigsburgu, což nám dokládá dopis z poloviny června 1730.²³⁹ Amalia Barigozzi, jejíž názor interpretuje také Blažíček, se domnívá, že Carlone mohl počítat, mimo Fossatiho, ještě s jedním svým žákem, a to s Pietrem Scottim di Laino, jenž byl zároveň i jeho příbuzný.²⁴⁰

Malířem kvadratur pražského paláce musel být podle všeho někdo z Carloneho předchozích spolupracovníků. Preiss se domnívá, že jím byl Gaetano Fanti, se kterým již

²³⁵ PREISS 1989, 603.

²³⁶ V literatuře je rozdílná interpretace kolik přesně dostal Carlone za svou práci zapláceno. Zatímco Blažíček a Preiss se shodují na 6000 zlatých, Krummholz v jedné publikaci píše, že bylo Carlonemu vyplaceno 6000 zlatých a v jiné se zmiňuje o 6500 zlatých. WENIG rovněž píše o odměně 6500 zlatých. BLAŽÍČEK 1978, 46; PREISS 1986, 404; KRUMMHOLZ 2007a, 98; WENIG 2009, 98. Blažíček se domnívá, že během Carloneho tříletého působení v Praze, kdy pracoval na výzdobě Clam-Gallasova paláce, nevymaloval všechny stropy předních místností *piana nobile*, jak bylo původně dohodnuto, ba ani všechny postranní místnosti a strop v knihovně. Podle něj se z důvodu nedochovaných hlavních částí, nedá plně rekonstruovat vnitřní koncept ikonografie a celé výzdoby paláce. Hlavními částmi jsou: *Triumf Apollóna* nad hlavním schodištěm a *Shromáždění olympských bohů* v blízkém sále *piana nobile*. Domníváme se však přesto, že malby na schodišti a v reprezentačních sálech, jsou bohatě zdobené podle vídeňského vzoru. A i navzdory ztrátě své svěžesti, lehkosti a svižného Carloneho rukopisu, se dají ikonograficky určit a vysvětlit tak program výzdoby celého paláce. BLAŽÍČEK 1978, 47.

²³⁷ PREISS 1986, 404; PREISS 1989, 603.

²³⁸ BLAŽÍČEK 1978, 46.

²³⁹ PREISS 1986, 404.

²⁴⁰ BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 87; BLAŽÍČEK 1978, 46.

Scotti se vrací do Prahy roku 1736, aby v Carloneho duchu provedl v sále Colloredo-Mansfeldského paláce fresku, společně s kvadraturistou Giovannim Battistou Zeistem z Cremony.

dříve spolupracoval ve Vídni například v Horním Belvederu prince Evžena Savojského.²⁴¹ Blažiček naopak odkazuje na názor Ericha Hubaly, který se domnívá, že Carlone sám byl autorem architektonického rámování.²⁴² Sama bych se přiklonila k názoru profesora Preisse. Není pravděpodobné, že by Carlone navrhoval kvadratury, pro které bývali běžně přizváni specializovaní umělci. Sice je na jeho skicách patrný jakýsi rám, do kterého je malba zasazena, ovšem jedná se o běžný postup.

V přízemí paláce se nacházejí na klenbě z plavek, která vede k hlavnímu schodišti, Carloneho malby rozdělené do deseti polí. Štukové orámování malovaných polí se po dvojicích střídá s poli, kde je jejich orámování iluzivně malované. Po většinu se jedná o výjevy znázorňující jednotlivé bohy, kteří sedí na oblacích a doprovázejí je malí putti. Malby mají jasný ikonografický výklad, vyobrazení ve štukových polích představují čtvero ročních období – jaro, léto, podzim, zima, spolu se svými představiteli – Proserpina jako jaro [63], Céres odkazuje na léto [64], Bacchus připomíná podzim [67] a Vulkán symbolizuje zimu [68]. Malby v iluzivně malovaných orámováních mají připomínat alegorie planet Sluneční soustavy. U vchodu začínají Saturnem [61], následuje Jupiter [62], Mars spolu se slunečním bohem Héliem v pozadí [65], dále Venuše [66], Merkur [69] a poslední Luna [70].²⁴³ Přítomnost boha Hélia by nás zde mohla odkazovat ještě na jednu personifikaci, a to na jednotlivé denní doby, na které nás odkazuje i přítomnost bohyně Luny.²⁴⁴ Čas je zde připomenut i postavou samotného Saturna, kterého můžeme vidět hned v prvním poli vyobrazeného, jak požívá své děti [61]. Na obláčku nad ním letí okřídlená Fama se dvěma trubkami, připomíná zde nadčasovou slávu rodu Gallasů. Saturn byl Římany ztotožňován s řeckým Kronem, který byl v řecké mytologii připomínán při vzniku světa a personifikoval tak čas.²⁴⁵

²⁴¹ POCHE/PREISS 1977, 175.

²⁴² HUBALA 1964, 327; BLAŽIČEK 1978, 48.

²⁴³ O těchto freskách nemáme v literatuře mnoho zmínek. Na jediný popis a vysvětlení jejich ikonografického významu jsem narazila u Martina Krummholze. KRUMMHOLZ 2007b, 225.

U Pavla Vlčka můžeme nalézt pouze určení jednotlivých bohů. Poslední výjev, který znázorňuje bohyni Lunu, připodobňuje k Dianě. VLČEK 1996, 187

Diana byla často zaměňována s Lunou, stejně jako Apollón s Héliem. Přikláním se k názoru Martina Krummholze, že by se zde mělo jednat o bohyni Lunu. Jedná se zde o připodobnění sluneční soustavy. Navíc je patrné, že se na poli s bohem války Merkurem nachází i bůh slunce Hélios. Není však jasné, proč jsou společně v jednom poli. Možným by se mohl jevit důvod nedostatku volného místa pro další pole k výmalbě.

²⁴⁴ UNGROVÁ 2018, 31.

²⁴⁵ Na počátku světa vzešlo spojením matky – Země Gáje a Nebe – Úrana prvních dvanáct Titánů. Kronos na přání své matky, pomocí srpů vykleští Úrana a sám se ujal vlády nad světem. Oženil se s vlastní sestrou Rheiou, s níž měl šest dětí – Hestii, Déméter, Héru, Poseidona a Dia. Jelikož se obával předpovědi své matky, že některé z jeho dětí zopakují to, co provedl svému otci, raději každé hned po narození

V jednom z následujících polí nacházejících se na mezpodestě nalezneme boha války Marta, který leží na oblaku. Na hlavě má nasazenou přilbu, v jedné ruce drží kopí a ve druhé zapálenou pochodeň. Za jeho hlavou je vyobrazená velká hvězda. Nad Martem dominuje bůh slunce Hélios – Apollón, který je zalitý sluneční září kolem své hlavy. V jeho pozadí je vyobrazeno velké zářící slunce s paprsky. Mars se z oblaku sklání na putto, který je pod ním a v ruce přidržuje misky. Další dva putti se nacházejí v dolní části výjevu. Pochodeň, kterou drží Mars v ruce by mohla odkazovat k bohu světla Lúcíferovi, který se považuje za syna bohyně Aurory.

V posledním poli se nachází bohyně noci Luna, která je zobrazena z mírného pohledu, jak se opírá o měsíc, jenž je v pozadí. Bohyně má otočenou hlavu na stranu jako by zasněně hleděla do měsíce. Luna má odhalený trup, tmavě modrá drapérie jí zakrývá bedra. Vedle ní, na pravé straně, leží na obláčku dvojice schoulených spících putti, kteří se o sebe vzájemně opírají. Další dvojice putti sedí na oblacích vedle nohou bohyně. Třetí dvojice putti se nachází na menším oblaku ještě níže. Putti přidržují zřejmě květinové girlandy.

Na freskách v přízemí je patrná doba stáří. Oproti freskám v reprezentačních sálech piana nobile a na hlavním schodišti nejsou tato vyobrazení tolik propracovaná. Na některých výjevech lze pozorovat skicovitý rukopis.

Když se návštěvník dostane do paláce, nejprve se přiblíží k nebesům, pokračuje-li však dále přiblíží se až ke slunci. Po hlavním schodišti vystoupáme výše a nad námi se rozpíná velkolepá freska, která je v literatuře označována názvem *Apollónův triumf* [71].²⁴⁶ Celkový program hlavního schodiště by měl být interpretován jako symbol vítězství světla, které představuje Apollón, v doprovodu s harmonií kosmického řádu – připomenutou planetami a ročními dobami vymalovanými níže, které poráží síly temna, chaosu a nevědomosti.

Jedná se o malbu z pohledu v otevřené obloze na nebesích, kterou rámuje pás iluzivní architektury. Kompozice s touto perspektivou navozuje iluzi většího otevřeného prostoru,

spokl. Ti však, protože byli bohové, žili v jeho útrobach dál. Rheia na Úrana připravila léčku, a když porodila Dia, podala mu namísto dítěte kámen. Když pak Zeus vyrostl, osvobodil své sourozence a s jejich pomocí uvrhl svého otce do Tartaru, ujal se vlády, která trvala až do konce světa řecké mytologie. HALL 1991, 397–400; ZAMAROVSKÝ 1970, 224.

²⁴⁶ PREISS 1989, 603; PREISS 2003, 584; NEUMANN 1974, 145–146; POCHE/PREISS 1977, 175–176; PREISS 1986, 404; ZAMAROVSKÝ 1970, 56.

kterým je prodloužený obdélník. Ten donutil Carloneho zvolit čtvercovou kompozici a vytvořit zobrazení určené ke dvěma protilehlým pohledům s různými scénami.

Celý výjev bychom mohli rozdělit do tří vodorovných pásů. Hlavní pohled se nabízí přímo ze schodiště a odpočívadel. Druhý pohled lze nejlépe sledovat shora poté, co návštěvník vystoupá po schodišti.

Hlavní výjev představuje oblíbenou kompozici s oslavným tématem Apollónova triumfu. V ústředním pásu se odehrává hlavní scéna, v centru s usmívající se postavou Apollóna ve svém zlatém voze taženém čtyřspřežím [72]. Bůh je obklopený sluneční září, zahalený je do červeného vlajícího pláště a na hlavě má vavřínový věnec, jako jeden z jeho atributů.

Apollóna obklopuje několik postav, které jsou okolo něj umístěny ve čtyřech skupinách a sestávají z Múz, Hór, putti a dalších postav. Apollón právě přijíždí na nebesa a s sebou přináší nový den. Kolem něj září sluneční paprsky a jakožto průvodce Múz, jimi bývá i často obklopován. Múz je celkem devět (Clio/Kleio, Erató, Euterpé, Kalliopé, Melpomené, Polymnia, Terpsichoré, Thalia, Uránia). Podle atributů lze na fresce jednotlivé Múzy rozpoznat.

V první skupince, která se nachází hned pod Apollónovým vozem, sedí čtyři ženské postavy [73]. Zprava vidíme Kalliopé, jakožto múza epického básnictví je zobrazena ze tříčtvrtě profilu a listuje v otevřené knize. Její pohled směřuje vzhůru k Apollónovi. Vedle ní se nachází v pololeže zády k divákovi otočená Kleió múza historie, ve své pravé ruce třímá trubku. Za jejími zády leží zavřená kniha. Takto bývá zobrazována od 17. století, v té době se totiž umělci většinou drželi atributů, které byly uvedeny v Ripově *Ikologii*. Kleió hledí na Uránii sedící vedle ní. Uránia k divákovi sedí čelem a ladně dolů spouští své pokrčené nohy. Jakožto patronka astronomie je zobrazena s glóblem a kružidlem, které drží ve své levé ruce. Druhou rukou se zdviženým ukazováčkem poukazuje na Apollóna. Kolem hlavy má korunu z hvězd, s nimiž je zobrazována rovněž od 17. století. Na kraji vpravo se nalézá múza komedie Thálie. Na klíně v pravé ruce drží masku namodralé barvy. Druhou rukou se jakoby přidržuje okraje iluzivně malované římsy. Její hlava vyobrazená z profilu vzhlíží k Apollónovi. S maskami bývá zobrazována od 17. století. Mezi Uránií a Thálií vykukuje hlava patřící múze Terpsichoré. U této Múzy však není viditelný žádný atribut. Terpsichoré hledí rovněž vzhůru na Apollóna. Celá skupinka pěti Múz sedí na oblacích červánků.

Na protější straně vpravo je umístěna druhá skupina se zbývajících čtyřmi Múzami [74]. Múzy zde sedí rovněž na oblacích a všechny čtyři hledí na Apollóna.

Z pravé strany máme v jedné rovině tři Múzy a čtvrtá sedí o etáž níže. Na kraji vpravo je Múza hymnického a sborového zpěvu Polymnia. Ve své levé ruce drží loutnu, kterou si opírá o svá stehna. Její hlavu vidíme z profilu. Přiklání se k Múze vedle sebe, a to k Euterpé, Múze hudby a lyrické poezie. Jejím atributem je flétna, často dvojité, to lze sledovat i zde, kdy Euterpé v levé ruce drží dvě flétny a druhou ruku má položenou na hrudi. O Euterpé se levou rukou opírá Múza tragédie Melpomené, druhou ruku natahuje směrem k Apolloňovi a drží v ní korunu a žezlo představující rekvizity. U Melpomeniných nohou sedí Múza Erató, tragická a milostná poezie. Svou pravou ruku natahuje k Apollónovi a třímá v ní tamburínu, která spolu s putto u její levé pokrčené nohy, připomíná její atribut.

Téměř všechny Múzy jsou oděny do volných draperií přehozených diagonálně přes trup, čímž jim odhalují jednu polovinu dekoltu. Mezi dvěma skupinami Múz můžeme vidět letícího putto vylévajícího z kulaté nádoby ranní rosu.

Pohled Apollóna, který směřuje vzhůru, nás zavede k letící ženské figuře nacházející se diagonálně od boha Slunce. S největší pravděpodobností se jedná o Jitřenku – Auroru/Éós, kterou doprovází okřídlená postava mladíka, kterým je její syn Fósfor neboli Lúcifer – světloň. [75].²⁴⁷ Aurora je též okřídlená a její hlavu, hledící rovněž vzhůru, zdobí květinová čelenka. Zahalená je zlato-červeným šatem, který jí odkrývá dekolt. V rukách drží květinové kytice, stejně jako malý putti vedle ní. Fósfora vidíme v rozmáchlém gestu držícího v pravé ruce zapálenou pochoděň.

Další skupinku obklopující Apollóna najdeme hned před jeho vozem. Jedná se o tři ženské postavy.²⁴⁸ Postava nejbliže k Apollónovi drží ve své pravé ruce, kterou má

²⁴⁷ Amalia Barigozzi a Klára Garas uvádějí, že se jedná o Flóru a Zefyru. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 57.

Zatímco Blažíček zde hovoří pouze o Zefyrově a k Auroře či Flóře se nevyjadřuje. BLAŽÍČEK 1978, 47. Podle mého mínění se opravdu jedná o Auroru. Vždyť již na malbě Guida Reniho (1613–1614) můžeme vidět Auroru doprovázenou Fósforem, která uvádí Apollóna obklopeného Músami na oblohu. Zda se však jedná o Zefyru či Fósfora je sporné. Oba jsou synové Aurory, avšak opět se zde přikláním k Fosforovi. Zefyros bývá spíše vypořádován s Flórou, tvořili spolu pár.

V Hallovi je vylíčeno, že manželský pár, který tvoří Flóra a Zefyros, jsou viděni na lesní mýtině, přičemž ona leží na lehátku a on, mladý bůh s motýlími křídly, rozsypává květiny z rohu hojnosti a pomáhají mu při tom amoretí. HALL 1991, 139.

Mužská postava na fresce má skutečně motýlí křídla, avšak nadržuje roh hojnosti, ale hořící pochoděň.

²⁴⁸ Domnívám se, že tyto tři ženské postavy představují takzvané Hóry či Héliovny. Avšak kvůli časté záměně, nebo dokonce záměrně bohů Apollóna s Héliem a Seléne s Aurorou je obtížné určit jejich původ. Dle Jamese Halla bývá vůz slunečního boha obklopen skupinou dívek (nebo se tyto dívky vznášejí ve vzduchu před Aurorou) jedná se o Hóry, podle tradice dcery Hélia, bohyně tří příznivých ročních dob. HALL 1991, 67–68.

Ve slovníku řecko-rímské mytologie jsou Hóry uvedeny jako tři dcery Dia a Themidy. Měly dvojí úlohu. Bděly nad sociálním řádem a nad řádem přírody a ročních období. Řekové je nazývali: Eunomia (Kázeň), Díké (Spravedlnost) a Eiréné (Mír). Athénané je nazývali jmény, která vyjadřují úrodnost: Thalló (Rozkvět), Karpó (Vznik plodů) a Auxó (Růst).

vztyčenou vzhůru, přesýpací hodiny s křídélky, zřejmě jako symbol stále běžícího času. Druhá postava vedle ní hledí směrem k Fósforovi a v obou rukách třímá koňské otěže. Vedle ní se od vzprímených koní odvrací třetí postava, otočená zády k nám.

Carlone zde použil stejný motiv, jakým vymaloval o jedenáct let předtím Horní Belveder prince Evžena Savojského ve Vídni. Pražská verze je však daleko živější a výstižnější.

V horním i dolním pásu můžeme pozorovat svrhávané postavy zastupující tmu – Noc.

V horním pásu nad letícím Fósforem a Aurorou Carlone rozehrál další motiv Apollónova triumfu, který již dříve rozvinul na své malbě zámku Hetzendorf ve Vídni. Poté co Apollón zvítězil, doplňující scéna představuje okřídleného Génia světla s pochodní v ruce, obklopeného malými putti [76]. Génius probouzí, podle Blažička Múzy, které dosud spaly.²⁴⁹ Múzy spoře oděné do draperií na něj hledí a on jim prstem ukazuje démona tmy, jehož má za sebou. Démon má velká ptačí křídla šedavých tónů stejných jako jeho draperie, do které je zahalen. Rukama si zakrývá oči, před nimiž má dva odlétající netopyry. Na Génia s pochodní upozorňují putti rozmístění kolem. Někteří z nich nesou koše s květinami, samotné květiny či jen sedí a poutají náš pohled na hlavního aktéra výjevu.

V dolním pásu můžeme vidět již svržené postavy zastupující tmu [77]. Mezi nimi je i sova, jakožto noční pták a dudy. Nalevo od nich sedí na obláčku dva putti a pozorují, co se nahoře děje. Jeden z nich drží v ruce nádobu a rozlévá z ní ranní rosu. Na protější

Původně byly spojovány s jarem, létem a zimou. Později se jejich počet změnil na dvanáct, což má odpovídat dvanácti částím dne. Často tančili s Múzami a Charitkami a držely přitom v rukou květiny a byliny. Na Olympu hlídaly Hóry nebeskou bránu, provázely významnější bohyně a bděly nad nebeskými posly. Římané je nazývaly Horae (Hodiny). AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993, 123.

Ve slovníku antické kultury je výklad shodný s Jamesem Hallem. Hóry jsou dcery Dia a Themidy, bohyně ročních dob: Eunomia, Diké a Eiréné. Jsou pouze tři, poněvadž Řekové rozlišovali pouze tři roční období. Dále je zde zmíněno, že u Hésioda mají Hóry etické hodnoty: Auxó, Thalló a Karpó.

BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974, 267.

Vojtěch Zamarovský uvádí, že Héliovny jsou dcery boha slunce Hélia a Ókeanovny Klymeny. Oproti tomu zmiňuje Hóry, stejně jako předchozí dva autoři, jako dcery Dia a Themidy. Mimo to rozvádí jejich funkce, kromě toho, že jsou bohyněmi ročních období, jsou také bohyněmi pořádku v přírodě a ve společnosti. Dále Zamarovský vysvětluje, že o jejich přesném počtu není v mytologii shoda, a i jejich jména se, dle krajů, různí. Mimo obdobný výklad, který nalezneme u předchozích dvou autorů, Zamarovský dodává, že se Hóry považovaly také za ochránkyně lidského života a zejména za ochránkyně mládeže. Nakonec dodává, že na některých novodobých obrazech, zejména barokních splývají Hóry s Charitkami (Gráciemi). ZAMAROVSKÝ 1970, 179–180.

²⁴⁹ BLAŽÍČEK 1978, 47.

Podle popisu Barigozzi a Brini se jedná pouze o tři spící ženské postavy. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 57.

Blažičkova interpretace se mi jeví jako příhodná a zastávám stejný názor.

straně, pod skupinkou s Múzami jsou další tři putti. Ti se naopak dívají, dolů na demony. Jeden z nich opět drží v ruce nádobu a vylévá z ní ranní rosu.

Carlone zde využil velmi dynamické kompozice s mnoha figurami. Celý výjev je zasazen do iluzivně malované architektury, která ho rámuje. Na kvadratuře místy spatříme sedící putti, kteří celou scénu sledují, a někteří dokonce spí.

V iluzivně malovaných kartuších jsou další alegorické postavy, podle mého názoru zřejmě odkazující na Umění a Vědy. Touto tematikou se svou výzdobou zabývají další dva následující sály piana nobile. Jednu kartuši zdobí sedící ženská postava s lyrou, odkazující k Hudbě a ve druhé pak sedí žena u glóbu s kružidlem v ruce představující Geometrii či Astronomii.²⁵⁰

Stěny jsou zde členěny pilastry nesoucí kladí s ornamentálním vlysem. Na podestě jsou bohatě tvarované portály se supraportami, jejichž střed doplňují medailony s figurálními reliéfy. V celkem čtyřech medailonech jsou výjevy: Roh hojnosti, jež před putta předkládá ženská figura, snad Céres; dvě kartuše s Venuší a Amorem; sedící ženská obnažená postava s rohem hojnosti u nohou a s malým satyrem a postavou podávající jí vinné hrozny.

Malba nad hlavním schodištěm není jen příkladem sebe prezentace objednavatele, ale i příkladem denní cykličnosti a Múzami doprovázeného Apollóna.

Domníváme se, že bylo zvoleno nad hlavní schodiště toto téma Apollóna jakožto aluze na výzdobu vídeňských paláců. Stejně jako se nechal oslavit na fresce s Apollónovým triumfem princ Evžen Savojský, domnívám se, že i hrabě Filip Josef Gallas měl podobné přání. Jakožto nejvyšší hofmistr v českém království a zároveň velký mecenáš umění chtěl svou důležitost vyzdvihnout. Vždyť už jeho předci jsou v alegorickém duchu v paláci připomenuti. Konkrétně na sochařské výzdobě fasády. Apollón má připomínat ctnosti typického barokního aristokrata tedy, tedy milovníka umění.

Další domněnkou je, že důvodem zvoleného tématu nad hlavní vstupní schodiště byla jeho ochranná funkce. Když Apollón svrhává demony pryč dolů, přicházející návštěvník by mohl vzít na vědomí, že se nachází ve výjimečném paláci, kde zlo nemá šanci. Carlone zde musel mít jednoznačný inspirační zdroj, mimo svá předchozí vídeňská díla, a to Il Gesu v Římě, kde je na stropě kostela od Giovanniho Battisty Gaulliho vymalována freska s námětem Triumf jména Ježíš. Také zde ohromující namalované světlo jakoby proniká skrze stěnu a oslepuje a odzbrojuje hříšníky či demony.

²⁵⁰ Geometrie a Astronomie ze sedmi svobodných umění, jsou si svými atributy velmi podobné.

Carlone v Praze zrealizoval díla řadící se mezi jeho nejlepší. Odráží se v nich jeho předchozí vídeňská tvorba a zároveň dávají pražské malby směr jeho nadcházejícím dílům. Přesto však se dnes již bohužel nedá posoudit Carloneho preciznost se kterou pracoval při malířské výzdobě paláce, jednak kvůli stáří a poničení paláce a také kvůli přestavbě objektu v 19. století.²⁵¹

Carloneho umění fresky začíná ve skicách ukazující jásavě pestré až zářící barvy. Provedené fresky mohou být označovány za pouhý odlesk jeho skic. Malby si totiž zachovaly svou chladně působící klasicizující uměřenost bohatou na dekor. U některých fresek v paláci je zřejmá spolupráce s jeho pomocníky pracujícími podle předložených skic. Pro svou bohatou tvorbu mohl Carlone svým objednavatelům dávat na výběr kompozice z velké řady skic, již dříve jinde zrealizovaných. Ani Praha nebyla výjimkou, Carlone zde využije skici, již dříve uplatněné ve vídeňských palácích. Uvádí se, že pražská verze je však procítěnější, uvolněnější a celkově zdařilejší.

Co se týká hlavních inspiračních zdrojů, musíme zmínit především Itálii. Spousta umělců navíc odtud pocházela, například právě uvedený Carlo Carlone. Umělci pocházející ze severní Itálie, zejména z kraje Intelvi-Tel jako již zmíněný Carlone, měli blíže do střední Evropy, ze které přijímali i různé zakázky. Zejména pak po kulturním rozpadu, který zapříčinila třicetiletá válka, se tito umělci (architekti, sochaři, štukatéři a malíři) z Intelvi-Tel podíleli na oživení umělecké činnosti, jak sakrální, tak světské, na knížecích dvorech právě směrem na sever od Alp. S nárůstem moci německých knížat po uzavření Vestfálského míru v roce 1648 a vzrůstem absolutistických tendencí, rozkvétala kultura na malých i velkých šlechtických sídlech. Díky pevně zakotveným rodinným řemeslným tradicím umělci z Intelvi-Tel profitovali na základě vzájemných vztahů i na doporučení mezi sebou u významných objednavatelů. A tak většinou najdeme pod vedením jednoho severoitalského architekta, několik umělců z Intelvi-Tel zaměstnaných v odpovídajících dekoračních úkolech.

Mimo Itálii se umělci mohli také inspirovat v hlavním městě tehdejší říše – v rakouské Vídni. Důležitým mezníkem se stal rok 1717, kdy Habsburkové definitivně porazili Turky. Toto vítězství mělo vliv na zesílení absolutismu a zároveň i pro plánování

²⁵¹ BLAŽÍČEK 1978, 47.

nových stavebních projektů. Vznikala celá řada staveb, na jejichž projektování a realizaci byli přizvááni právě italští mistři. Největší a nejdůležitější zakázky zadával princ Evžen Savojský, který byl důležitým mecenášem na vídeňském dvoře. Tohoto prince proslavilo vítězství nad Turky v Bělehradu v roce 1717, díky kterému velmi zbohatl a stal se jedním z největších mecenášů umění. Velký vliv při udělování zakázek měl též vedoucí architekt. V Rakousku to byl zejména Johann Bernard Fischer von Erlach, který položil základy pro nový císařský architektonický styl.

Fischerovým mladším rivalem byl Johann Lucas von Hildebrandt (1663–1745), který se narodil v Janově a byl dobře obeznámený s italskými návrhy architektů. Stejně jako Fischer se podílel na zakázkách pro dvůr a šlechtické rodiny. Velkou Hildebrandtovou zakázkou byla realizace Belvederu pro prince Evžena Savojského. Celý komplex Belvederu zahrnuje dvě samostatné stavby stojící na svahu a velkou zahradu ve francouzském stylu. Jedná se o Horní (1721–1723) a Dolní (1714–1716) Belvedere a uvnitř se nachází několik maleb od Carla Innocenza Carloneho.²⁵²

V Dolním Belvederu se v Mramorovém sále nachází velká nástropní freska, která se zabývá oslavou prince Evžena a pochází z roku 1716 [78] ; [79]. Po dlouhou dobu bývala mnohými badateli přisuzována malíři Martinu Altomontemu, avšak dnes je již známo, že se jedná nepochybně o dílo Carla Innocenze Carloneho.²⁵³ Prameny a různé biografie nás jasně informují o tom, že Carlo Carloni byl zaměstnán princem Evženem Savojským na výzdobě Belvederu, jen nikde není psáno, kdy se tak stalo a v jaké části budovy práce začal.²⁵⁴ Toto mylné přisouzení bylo zakládáno na faktu, že fresky v lunetách přilehlého sálu nazývaného Žlutý sál jsou signované Altomontem.²⁵⁵ Tento Žlutý sál dříve býval ložnicí, a tak se zde opět setkáváme s příslušnou tematikou jí hodnou. Malby zachycují

²⁵² Komplex letního zámečku prince Evžena Savojského, tohoto okázalého barokního architektonického díla, měl dva důležité stavební momenty, v letech 1714–1716 podle plánu Hildebranta byla z počátku vystavěna jenom menší budova, která se nachází v dolní části zahrady. Okázalá honosná budova, která je mnohem reprezentativnější – horní dvoupatrový Belveder, byl pak vystaven v letech 1721–1723. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 28.

²⁵³ BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 28; LANGER 1990, 55.

Carlone zde spolupracoval s kvadraturistou Marcantoniem Chiarinim, který se podílel pouze na výzdobě v Mramorového sále Dolního Belvederu. O pět let později pracoval na jeho místě v Horním Belvederu jeho nástupce Gaetano Fantì. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 28–29

²⁵⁴ Podle Füsseliho měl princ Evžen povolat Carloneho do Linze, ale nevíme přesně za jakým účelem. Ale již 1715 se Carlone usadil natrvalo a je tedy možné, že v souvislosti s tím mu byla zadána nějaká důležitá zakázka. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 28.

Pavel Preiss též chybně přisoudil malbu s oslavou prince Evžena Marcantoniu Chiarinimu. Navíc špatně určil její polohu. Nachází se v Mramorovém sále Dolního a ne Horního Belvederu. PREISS 2013, 339.

²⁵⁵ Altomonte pocházel z Neapole a od roku 1700 pracoval ve Vídni. BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, 29. Z jiných zdrojů víme, že Altomonte měl pracovat na nějaké významné zakázce pro prince Evžena, avšak není přesně uvedeno na jaké. Tudíž se automaticky předpokládalo, že se jednalo o zakázku v dolním Belvederu.

Apollóna, nymfu Clizii a Lunu s Endimionem. Můžeme si všimnout stylu malby ve Žlutém sále, který je na rozdíl od maleb v Mramorovém sále více detailní a naturalistický, ale ne tolik dekorativní a zachycuje mnohem idyličtější scény umístěné v krajině. Stylistická příbuznost není mezi malbami v lunetách a freskou v Mramorovém sále patrná. Při důkladném pozorování kompozice, stylu a celkové koncepce malby na stopě Mramorového sálu je naprosto jasné, že to nemohl být nikdo jiný než Carlone, kdo byl zodpovědný za realizaci této ohromné nástropní fresky, která má oslavný charakter a znázorňuje Apollónův triumf. Apollón jako vítězný hrdina přijíždí na nebesa ve svém zlatém voze taženém čtyřmi bílými koni a je zalitý sluneční září. V pozadí za ním můžeme pozorovat celé slunce. Po levé straně vedle jeho quadrigy leží lyra, kterou přidržuje putto. Apollón je tradičně vyobrazen jako mladík s kučeravými zlatými vlasy. Za zády mu vlaje zlatý plášť. Apollóna doprovází devět Múz a také Minerva s Merkurem, které můžeme vidět ve spodní části. Před jeho vozem, který na oblohu přijíždí po červácích, letí bohyně ranních červánků Aurora a rozhazuje květiny, které jí v koši přidržují poletující putti. Před běžícími koni letí malý Fósfor se zářící hvězdou na hlavě a zapálenou pochodní v ruce. Oslavná tematika je také umocněna putti s květinovými girlandami, které drží nad Apollónem. Postavy jsou na malbě rozmístěny v pásech a motivy se pravoúhle potkávají s transverzální osou. Jednotlivé skupiny jsou rozmístěny s jistotou a plasticitou. V pravé dolní části vidíme na pravé straně skupinku Múz a na protější straně samotného vítězného hrdinu prince Evžena sedícího na obláčku, kterého obklopuje skupina postav. Putti mu přinášejí košíky květin, nápisovou pásku s oslavou prince a ženská okřídlená postava s trubkou v ruce ho korunuje vavřínovým věncem, v pozadí je patrná sluneční zář. Princ svým vzhledem odkazuje na samotného Foiba. K princovi se sklání letící Merkur a po levé straně vedle něj se nachází v brnění Minerva. Princ má po svém boku helmici, meč a knihy. Prostřednictvím Apollónova triumfu je zde prezentována reprezentace prince Evžena Savojského jako objednavatele maleb. Avšak jak bylo zmíněno, jako samotný bůh se mohl tradičně prezentovat samotný panovník, a tak je zde princ vyobrazen jako samostatná postava. Po stranách hlavní fresky se nacházejí čtyři monochromně medailony s výjevy hrdinů starověkých bájí: Perseus a Andromeda, Iáson zabíjející draka, Iáson a zlaté rouno a Théseus bojující s Minotaurem.

Carlone vymaloval ve Vídni ještě mnoho dalších stropů s obdobnou tematikou.

Například v zámečku Hetzendorf u Vídně, kde se opět nalézá oblíbený Apollónův triumf a čtyři roční období [80], vymalovaný v tanečním sále roku 1717.²⁵⁶ Zde na fresce si mimo přijíždějícího Apollóna ve svém voze se čtyřspřežím v doprovodu Chrona jakožto Času můžeme všimnout popíjejícího Baccha personifikující podzim. Carlone používal jednotlivé motivy, které si oblíbil a různě je obměňoval.

Za vrchol Carloneho vídeňského pobytu se považují tři nástropní fresky, které vznikly mezi lety 1721–1723 a nachází se v Horním Belvederu letní rezidence prince Evžena Savojského. Jednou z nich je Triumf Apollóna a Aurory nacházející se v Zahradním sále [81]. Malba otevírá průhled na nebesa, který je ohraničený iluzivně malovanou architekturou. V samotném centru sedí na oblacích Aurora obklopena putti [82]. Hlavu jí zdobí věnec květin a ve vztyčené ruce drží kytici. Malí putti nesou koš květů a jeden z nich rozlévá na zem z převržené nádoby ranní rosu. Po pravé straně od Aurory vidíme Fósfora se zapálenou pochodní. Fósfor je zde vyobrazen jako dospělý mladík. Na levé straně malby sedí na oblacích Apollón zalitý sluneční září [83], hledí na Auroru a ruku si opírá o lyru. Vedle něj sedí rovněž putto rozlévající ranní rosu. Na protější pravé straně je skupinka tří probouzejících se ženských postav. Typika obličejů je nápadně podobná postavám vymalovaných v pražském Clam-Gallasově paláci.

Ve spodní části malby lze sledovat padající svrhávané postavy představující noc, které si před sluneční září zakrývají oči. Lze pozorovat i drobný detail sovy a netopýra, personifikující noc.

Na iluzivně malované architektuře v rozích sedí dvě skupinky alegorických postav [84]. Vlevo pod Apollónem vidíme pravděpodobně Múzy Uránie (astronomie), Kalliopé (poezie) a Thálie (komedie). Na protější straně pak postavy personifikující Architekturu, sochařství a malířství.

4.6. Milotice u Kyjova

Dalším příkladem, který poukazuje na reprezentaci prostřednictvím boha Slunce, se objevuje v moravském zámku Milotice u Kyjova, kde působil malíř František Řehoř Ignác Eckstein. Eckstein v reprezentačním sále zámku Milotice vymaloval oslavnou velkolepou fresku s námětem *Apoteózy rodu Serényiů* [85].²⁵⁷ Karel Vladimír Herain se

²⁵⁶ LANGER 1990, 56.

²⁵⁷ HERAIN 1915, 38; KUDĚLKA 1955, 174; SEDLÁŘ 1961; MACHYTKA 1983, 350–352; PAVLÍČEK 2000, 198; KARNER 2001/2002, 61–66; LUKEŠOVÁ 2009; JEŘÁBEK 2010

zmiňuje, že Eckstein, který v roce 1702 odešel z Prahy na Moravu, by mohl být nevlastním synem významného českého malíře Michaela Václava Halbaxe (1661–1711).²⁵⁸ Michal Pavlíček upozornil na možnou spojitost ve stylu malby těchto dvou malířů, která je obzvláště patrná právě v nástěnných malbách milotického zámku.²⁵⁹ Na tento fakt posléze upozornilo hned několik dalších historiků umění, jako například Lubor Machytka nebo Herbert Karner.²⁶⁰

Hrabě Karel Antonín Serényi se rozhodl pro přestavbu svého panství v duchu vrcholného baroka. Přestavba zámku probíhala od roku 1722. Autorem fresek se měl stát František Eckstein, jenž předtím vymaloval klášterní baziliku ve Velehradě a svou prací zde zřejmě zapůsobil na objednavatele, který vyhledal jeho služby a dne 1. srpna 1724 s malířem uzavřel smlouvu. Podle této smlouvy se Eckstein zavázal k výmalbě hlavního sálu zámku v Miloticích a k dodání závěsného obrazu pro zámeckou kapli sv. Jana Nepomuckého.²⁶¹

Freska v hlavním sále reprezentuje na přání Karla Antonína oslavu rodu Serényiů. Architektura tohoto sálu dodržuje přesná pravidla traktátu o architektuře Karla Eusebia z Lichtenštejna (dva symetrické vstupy jsou na každé z kratších stran sálu odděleny krby ve středu).²⁶²

V centru fresky v hlavním sále se nachází Apollón ve svém zlatém voze projíždící zvířetníkovým pásem, zde vůz táhnou pouze dva bílí koně [86]. Apollónovy zlaté vlasy zdobí vavřínový věnec, o koleno si opírá lyru a nad ním letí žena, která mu přináší květiny. Apollón prstem ukazuje na postavu před jeho koňmi – Auroru, která přijíždí s Apollónem na nebesa ve svém voze tradičně taženým párem bílých holubic. Auroře na hlavě září hvězda, jednou rukou se drží za oštěže běloušů a ve druhé ruce drží zapálenou pochodň. Vedle Aurořiných labutí je vidět malého Kupida s lukem a šípy a se zavázanýma očima.

Po levé straně vedle Apollónova vozu sedí Chronos, který se opírá o svůj srp a znázorňuje Čas.

²⁵⁸ HERAIN 1915, 38.

²⁵⁹ PAVLÍČEK 2000, 198.

²⁶⁰ KARNER 2001/2002, 61–66; MACHYTKA 1983, 350–352.

²⁶¹ SEDLÁŘ 1961, 342.

Mnoho historiků umění si tuto smlouvu špatně vyložilo a domnívali se, že Eckstein měl podle smlouvy vymalovat freskami i kapli sv. Jana Nepomuckého. Tomáš Jeřábek upozornil, že se malíř smlouvou nezavazuje k výmalbě zámecké kaple, nicméně se zavazuje k dodání závěsného obrazu sv. Jana Nepomuckého do ní. LUKEŠOVÁ 2009, 32; JEŘÁBEK 2010, 28–29.

²⁶² JEŘÁBEK 2010, 20.

V levém horním rohu se nad Chronem nachází Jupiter se svým atributem orla a diagonálně na druhé straně v dolním pravém rohu je pod Kupidem vidět Junonu s pávem. Pod Chronem lze vidět další z bohyň – Minervu ve zbroji.

Po celém obvodu iluzivně malované římsy se odvíjejí další scény malované po skupinkách. V samotném středu se v úrovni pod Apollónovým voze nachází skupinka personifikující Architekturu, Sochařství a Malířství, při čemž postava Architektury přidržuje plán Milotického zámku [87]. Jaroslav Sedlář zmínil souvislost s Apollónem, který je kromě jiného i Músagetés, a tedy jej doplňuje alegorie umění a věd. Výběr jednotlivých vědních oborů by měl představovat zájem z repertoáru rodiny objednavatele.²⁶³ Vědy jsou zde personifikovány postavami Múz [88].

Další skupinka sedí na římse, ze které lze jasně rozpoznat boha Herma a také Ecksteinův autoportrét [89]. Uprostřed skupiny sedí žena s knihou na klíně a perem v ruce, naproti ní stojí Eckstein jako malíř se svým pomocníkem, který přidržuje malovaný obraz. Na předkládaném obraze je jasně vidět trůnící postavu s korunou na hlavě pod baldachýnem, k níž přistupuje biskup. Mohlo by se tedy jednat o historický příběh rodu, kdy byl údajně roku 965 první z předků rodu Serényiů pokřtěn polským biskupem.²⁶⁴ Mezi malířem a ženou si může všimnout Herma. U nohou ženy sedí okřídlená postava s trubkou v ruce. Žena podle Sedláře může představovat tzv. ideu programu výzdoby sálu, která byla Ecksteinovi předepsána. Jeřábek popisuje postavu jako Múzu historie Klió, které je představen obraz „*Pokřtění Temnurta v Krakově*“. Jeřábek doplňuje Sedlářovu tezi, že Temnurtus, mytický předek rodu Serényiů, přijal po křtu jméno Serenus.²⁶⁵ Obě interpretace se jeví jako možné.

Podél římsy je několikrát vyobrazen Herkules ve lví kůži s kyjem plnící své úkoly (s hydrou, s krétským býkem a kancem), řadu ukončuje výjev Herkula na hranici, který představuje jeho zbožštění [90].²⁶⁶ Jeřábek připomíná symbolickou rovinu Herkula odkazujícího na boj císaře s Francií o španělské dědictví.²⁶⁷

Herkules je zde vyobrazen také na jedné ze dvou kratších bočních stěn, kdy sedí na trůně a je korunován putti [91]. Pod ním visí závěsný obraz vyobrazující Jana Karla

²⁶³ SEDLÁŘ 1961, 345–346.

²⁶⁴ SEDLÁŘ 1961, 344, JEŘÁBEK 2010, 5.

²⁶⁵ JEŘÁBEK 2010, 23.

Temnurtus ve slovanském jazyce znamená temný. Nové přijaté jméno Serenus se vykládá jako světlý, jasný. JEŘÁBEK 2010, 5.

²⁶⁶ Herkulovu smrt líčí Ovidiový *Metamorfózy*, kdy leží Herkules na pohřební hranici. Sotva byla však hranice zapálena, Jupiter na ni seslal svůj blesk, který ji ihned zničil. HALL 1991, 159.

²⁶⁷ JEŘÁBEK 2010, 23.

Serényiho – otce objednavatele [95]. Na iluzivně malovaných soklech rámuující závěsný obraz můžeme vidět dva turecké vězně připoutané k iluzivně malovaným pilastrům. Jedná se o stěnu hned naproti vchodovým dveřím, byla tedy tím prvním, čeho si divák při vstupu do sálu mohl všimnout. Nad trůnicím Herkulem je ještě jedna skupina postav sedící na římse. Rytíř ve zbroji se opírá o svůj meč a štít, po levé straně sedí dva spoutaní Turci a napravo postava se zapálenou pochodní Sedlářem označená jako možná bohyně Kér, která jakožto bohyně smrti by neměla chybět při znázorněních války [91].²⁶⁸ Rytíře korunuje dvojice andělů, kdy jeden mu nasazuje korunu a druhý mu přináší rodinný erb. Přítomnost Turků by mohla odkazovat k Janu Karlovi a jeho zapojení se k aktivní obraně proti tureckým nájezdům.²⁶⁹ Sedlář se zmiňuje, že podle ústní tradice si z boje přivedl Jan Karel čtyři turecké zajatce a nechal je přikovat řetězy ke sloupům ve sklepení zámku.²⁷⁰

Na protilehlé stěně je vymalována trůnicí ženská postava, která by podle Sedláře mohla být Juno, Jeřábek ji interpretuje jako bohyni Kybelé [92].²⁷¹ Postava by však nemusela představovat žádnou konkrétní mytologickou postavu. Vzhledem k tomu, že má odznaky moci, je oděna v hermelínu a putto jí podává na podnose žezlo a řetěz (tzv. kolona) s odznakem Řádu zlatého rouna, mohla by postava odkazovat na rod Habsburků, konkrétně císaře Karla VI. Na této stěně se opět setkáváme s obdobným motivem spoutaných Turků v okovech. I to by mohlo tedy nasvědčovat, že se jedná o alegorickou postavu dobré vlády císaře. Dvě samostatné polonahé postavy Turků sedí na soklu se spoutanými rukama za zády a hledí směrem vzhůru možná na obraz, který visí mezi nimi a postavy tak odděluje. Tentokrát se jedná o závěsný obraz s portrétem objednavatele Karla Antonína [94]. Na soklu pod jedním z Turků si můžeme všimnout Ecksteinovy signatury spolu s datací [93].

Na bočních delších stěnách jsou vymalovány jako sochy kolem dokola monochromní postavy. Sedlář je popisuje jako české krále počínaje Matyášem a konče Ferdinandem II.²⁷² Jeřábek upozornil, že by se mělo jednat o čtyři habsburské císaře Rudolfa II. Matyáše, Ferdinanda II. a Ferdinanda III.²⁷³

²⁶⁸ SEDLÁŘ 1961, 343.

²⁶⁹ MAŠEK 2003, 244.

²⁷⁰ SEDLÁŘ 1961, 343.

²⁷¹ SEDLÁŘ 1961, 344; JEŘÁBEK 2010, 21.

²⁷² SEDLÁŘ 1961, 344.

²⁷³ JEŘÁBEK 2010 21. Jeřábek tento fakt podložil domněnkou, že fresky těchto monarchů vychází po umělecké stránce i po svém obsahu z jistého inspiračního zdroje, kterým byl nepochybně Sternberský zámek Trója.

Fresky sál zámku rozdělují na dvě, možná tři části. Na sféru pozemskou, která se odehrává na stěnách, ve střední části v přechodu stěn a stropu se na římsě odehrává Herkulův příběh. Herkules zde může být i jako prostředník, polobůh – syn nejvyššího boha Jupitera, plní zde úlohu mezistupně. Na stropě je pak rozvinuta scéna nebeská s olympskými bohy.

Podle Jeřábka názoru, by Apollón na hlavní fresce neměl připomínat hraběte Serényie, nýbrž císaře Karla VI. jako slunečního boha. Tuto myšlenku navíc opírá o přítomnost hesla na malbě – „Constantia et Fortitudo“ patřící mezi osobní císařova hesla. Podle Jeřábka jde tedy o kombinaci císařského sálu a sálu předků. Tento typ byl obvyklý v první polovině 18. století.²⁷⁴ Tomuto tvrzení by mohla nasvědčovat i skutečnost, že hrabě Karel Antonín působil ve službách na císařském dvoře a plnil vysoce postavenou funkci nejvyššího hofmistra sestry císaře Karla VI. Zároveň z tohoto důvodu hrabě nepřijímal žádné jiné zemské úřady.²⁷⁵ Nebylo by tedy divu, kdyby hrabě chtěl na svém zámku v Miloticích propojit oslavu císaře se slávou svého rodu. Jisté je, že kladný vztah hraběte k rodu Habsburků, byl více než zřejmý. Už i z důvodu, že otec Karla Antonína Jan Karel Serényi rod Habsburků velmi podporoval. Se svou ženou byl pochován ve vídeňské kapucínské kryptě, která byla především pohřebištěm Habsburků.²⁷⁶ Milotice by mohly být dalším příkladem spojující české země s Vídní, Morava přece jen měla k Vídni blíže.

Jistým inspiračním zdrojem pro Ecksteina mohla být malba v zámečku Trója v Praze od Abrahama Godyna. Eckstein měl ve smlouvě, že při freskové výmalbě na zámku Milotice musí konzultovat program výzdoby s chotí Karla Antonína hraběnkou Marií Terezií Serényiovou, rozenou ze Šternberka.²⁷⁷ Zde se nalézá spojitost, jelikož zámeček Trója patřil Šternberkům. Hraběnka Marie Terezie se stala pro dějiny zámku v Miloticích osobností, která by neměla zůstat opomíjena. Nejenže měla vliv na obsahovou výzdobu hlavní fresky v zámku, měla také kontakty na císařském dvoře.

Jistou inspiraci jistě Eckstein čerpal z Itálie, konkrétně od Giovanniho Lanfranca a jeho fresce Shromáždění olympských bohů ve Vile Borghese, kde se nacházejí obdobně vymalované postavy svalnatých atlantů podpírající nástropní malbu. V neposlední řadě nelze opomenout jistou inspiraci, kterou Eckstein čerpal z Andrea Pozza, a to konkrétně

²⁷⁴ JEŘÁBEK 2010, 24.

²⁷⁵ JEŘÁBEK 2010, 7.

²⁷⁶ JEŘÁBEK 2010, 4. Jan Karel Serényi se měl právo nechat pohřbít v tomto kostele společně se svými nejbližšími, díky své podpoře, kterou kapucínskému klášteru dával po poškození od tureckého vojska.

²⁷⁷ LUKEŠOVÁ 2009, 32–33; JEŘÁBEK 2010, 8.

z Pozzova řešení Liechtenštejnského zahradního paláce ve Vídni. Výsledkem Ecksteinova snažení vzniklo v Miloticích dílo s typickou pozzovskou kvadraturou. Eckstein se řadí mezi první umělce, kteří přinesli na Moravu perspektivně malovanou architekturu pozzovského typu.²⁷⁸ Před ním to byl právě Johann Michael Rottmayr, který předvedl umění kvadratury na zámku ve Vranově nad Dyjí.

Jak už bylo řečeno, hlavní inspirace mimo Itálii, přicházela též z Rakouska. Páter Ignác Reiffenstüel nazval roku 1700 město Vienna Gloriosa. Vídeň byla podle něj ideálním místem, které bylo krásné v jakémkoli počasí. Nachází se tu různé umělecky hodnotné stavby, sochy, lesy, místa pro odpočinek atd.²⁷⁹ Za vlády Leopolda byl tento ideál Vienna Gloriosa prezentován u dvora a začal se realizovat na Schönbrunnu. Za vlády Karla VI. (1711-1740) se ideál zaměřil na habsburskou sebereprezentaci. Syn Johanna Bernharda Fischera Josef Emanuel z Erlachu pokračoval v práci svého otce, pro Karla VI. v Hofburgu vyprojektoval Hofkanzleitragt (říšská dvorská kancelář). Tento nový imperiální styl se pomalu obohacoval jinými dimenzemi během vlády Karla VI., a stával se provázanějším s kulturou a různými druhy umění, náboženstvím a vědami.

Tento projev habsburské reprezentace je patrný i v sakrálních stavbách spadajících do první třetiny 18. století. Jedná se o stavby, které byly silně poničeny nájezdy Turků a bylo tedy za potřebí je znovu vystavět. Jako se stavěly velkolepé paláce pro panovníka, tak kláštery byly stavěny pro Boha na zemi. Jedním z příkladů je klášter Melk, vystavěný před rokem 1702 Jakobem Prandtauerem. Tato stavba svou formou připomíná palácovou architekturu. Uvnitř se nacházejí císařské komnaty a soukromé schodiště. O freskovou výzdobu se postaral malíř Paul Troger (1698–1762), který v Mramorovém sále vymaloval heroického Herkula jako triumf umírněnosti a v knihovním sále Vítězství Boží moudrosti s Herculem Christianem.²⁸⁰ Jistě se mělo jednat o narážku na tehdejšího císaře, který jakožto nový Herkules povyšuje moudrost a vítězí nad zlozvyky.

Dalším příkladem, který spojoval nábožensko-imperiální ideje byl benediktinský klášter Göttweig.²⁸¹ Klášter se začal stavět od roku 1719 podle Hildebrantova návrhu, kterému byl vzorem španělský Escorial. Klášter měl kvality palácové rezidence

²⁷⁸ LUKEŠOVÁ 2009, 62.

²⁷⁹ KAUFMANN 1997, 296.

²⁸⁰ Ibidem, 303.

²⁸¹ FEUCHTMÜLLER 1962, 54–55; MÖSENER 1991, 315; KAUFMANN 1997, 305.

s kostelem v samotném středu, půdorys je kombinací paláce a kláštera, obdobně jako právě to v Escorialu. O malířskou výzdobu se postaral opět Paul Troger. Nad imperiálním schodištěm vymaloval oslavnou fresku, kde je zpodobněn Karel VI. jakožto Apollón [96].

Malbu lze interpretovat tak, že císař chtěl být viděn v souvislosti s kláštery jako vládce Svaté říše římské (Holy Roman Emperor). Na jednu stranu tento obraz představuje triumf rakouské zbožnosti – Pietas Austriaca, Karel VI. jako císař hybatel, díky kterému v rakouských zemích vzkvétalo umění a architektura. Na druhé straně nám to má ukázat silnou ochranu tohoto habsburského císaře nad Svatou říši římskou.²⁸²

Císař zde stejně jako Apollón přijíždí na nebesa ve zlatém voze, zde však taženém pouze dvěma bílými koňmi. Zalitý je sluneční září a korunovaný vavřínovým věncem. Tradiční dobová bílá paruka je zde pozměněna na blond natočené vlasy. Na místo Múz zde můžeme vidět personifikace Malířství, Sochařství a Architektury a jiných vědních oborů, jako je Astronomie. Opět se zde projeví zřejmý úmysl objednavatele poukázat na duchovní spřízněnost světského vládce a antického boha. Stejně jako Apollón, je tedy i císař ten, kdo umění a vědy ochraňuje, podporuje, a dokonce i inspiruje.²⁸³

Pod kopyty koní vidíme Minervu, která svrhává obludné postavy Neřestí, nad kterými letí netopýři a noční ptáci.

Světlo, které osvětluje svět, může také představovat světlo víry. Ale postava přinášející toto světlo, není postava pohanského Apollóna, ale císaře Karla. Tato forma světské apoteózy panovníka může připomínat další již zmíněná zobrazení.

²⁸² KAUFMANN 1997, 305.

²⁸³ MÖSENER 1991, 315.

5. Apollónovy lásky a jiná vyobrazení Apollóna

Menší skupinu našeho rozdělení by mohla tvořit vyobrazení s Apollónovými (nešťastnými) láskami. Jedná se většinou o doprovodné výjevy, jako například chiaroscurové kartuše, které můžeme nalézt na zámku v Náměšti nad Oslavou. Mezi nejčastější a zřejmě i dobově nejoblíbenější patří příběh Apollóna a Dafné z Ovidiových *Metamorfóz*.²⁸⁴

Druhým velmi hojně užívaným motivem byl podle dalšího Ovidiova vyprávění příběh Apollóna a Korónis. Různé variace tohoto příběhu zpracovali malíři Carpofo Tencalla a následně Giacomo Tencalla v zámku Náměšť nad Oslavou, Lnáře, Libochovice, či v rakouském Trautenfelsu.²⁸⁵

Apollónova láska ke krásnému mladíkovi Hyakinthovi v barokní nástěnné malbě nenašla valného zastoupení.²⁸⁶

Na zámku v Novém Městě nad Metují na klenebním pásu, který odděluje Malý sál s věžním výklenkem, nalezneme Harovníkovi malby inspirované také Ovidiovými *Proměnami*, konkrétně nešťastnou lásku Apollóna a Dafné.²⁸⁷

Jak bylo v předchozí kapitole předznamenáno, malby vycházely z katolického textu, ve kterém se nacházely i pasáže s metaforickým přirovnáním k profánním motivům, jako bylo antické božstvo, alegorie ctností a neřestí, ale i Melancholie. Z celkových šestnácti malovaných polí, z čehož jedno bylo zabíleno, je přítomen i bůh Apollón s Aurorou. Konkrétně Apollón a Dafné nebo Apollón a Pythón, Apollón a Marsyás, Apollón a Korónis, Aurora a Kefalos. V malbách převládá tematika nešťastných lásek. Samotné malby byly inspirované rytinami Johanna Wilhelma Baura.

Apollón a Pythón je malbou, na které je zobrazen Apollón se svou zbrojí – luky a šípy před jeskyní, kde se svíjí Pythón, kterého zasáhlo několik Apollónových šípů. Výjev přesně vystihuje Ovidiovo vyprávění.²⁸⁸ V *Metamorfózách*, ale i zde v Náměšti následuje příběh nešťastné lásky Apollóna k nymfě Dafné. Amor Apollóna potrestal a zasáhl jej šípy lásky, nymfu naopak zasáhl opačnými šípy. Malba zachycuje Dafninu vyslyšenou prosbu na záchranu, před urputným Apollónem, kdy se právě začala měnit ve vavřín.

²⁸⁴ OVIDIUS NASO 1942, 24–28.

²⁸⁵ MILTOVÁ 2012.

²⁸⁶ OVIDIUS NASO 1942, 307–309.

²⁸⁷ Ibidem, 24–28.

²⁸⁸ Ibidem, 22–23.

Z její hlavy a rukou vyrůstají větve a na jedné noze se začínají objevovat kořeny. Apollón se k ní natahuje jen ji chytit, v druhé ruce drží svůj atribut luk.

Scéna Aurora a Kefalos, představuje zářící bohyni, která objímá Kefala, do kterého se zamilovala a odloudila ho od jeho manželky. Kefalos nejprve Aurořinu lásku neopětoval, ona tak v nešťastném zamilování zanedbávala své úlohy na nebesích. Denní cykličnost byla v ohrožení, a tak se rozhodl zasáhnout Amor, který na Kefala seslal svůj šíp lásky. Aurora se následně snesla ke Kefalovi na zem a ve svém voze si ho odvezla na nebesa.

Příběh sázky Apollóna s Marsyem je zde tradičně zachycen v momentě stahování poraženého Marsya z kůže samotným Apollónem. Satyr Marsyas přivázaný ke stromu, v záklonu hlavy projevuje svou bolest, na jeho straně leží Panova flétna. Apollón je zobrazen jako mladík s delšími vlasy a v rozevlátém rouše. U jeho nohou leží lyra.

Nešťastnou lásku představuje další chiaroscurový výjev s Apollónem a Korónis. Apollón zde klečí u své milenky proťaté vlastním šípem, ruce má v prosebném gestu. Korónis má hlavu v záklonu, jednou rukou se opírá o kámen a druhou vztahuje ke svému milenci. Apollónovi bílý havran sdělil, že mu Koronis byla nevěrná. Žárlostí hnány Apollón svou milovanou prostřelil svým šípem. Následně svého činu litoval, protože informace o nevěře nebyla pravdivá, a tak potrestal havrana, který měl Koronis střežit, proklet ho a jeho peří je od té doby černé.

V menším sále Apollón a Aurora zároveň odkazují na koloběh světa, kdy se střídá den a noc, končí staré a začíná nové. Na klenbě jsou i hlavními výjevy, tři malá podélná oválná pole, ve kterých nalezneme chiaroscuro s ženskými ležícími postavami. První představuje Sicílii, nápis „SIC“ je vidět na kameni, který žena objímá. Z kamene, který má být horou, šlehají plameny. Podle Ripy Sicília má v pozadí horu Etnu, ze které šlehají plameny.²⁸⁹

Druhá žena v následujícím poli objímá roh hojnosti a u nohou jí v pozadí leží vojenské trofeje. Pod rohem se nachází zkratka „NA“. Žena má na nohou opánky, mohla by tedy odkazovat na další italskou provenienci Furlansko. Ripa ji popisuje jako ozbrojenou ženu s Dianinými opánky, protože tato země je vhodná k lovu, zbraně pak odkazují na povinnost pomoci vládci a roh hojnosti odkazuje na úrodu.

Třetí žena se nachází v posledním nejvíce stlačeném poli. Žena zde leží s odhalenou hrudí.

Šest dalších doprovodných maleb nalezneme ve cviklech klenby. V každé jedné svisle oválné kartuši se nachází ženská postava představující jednu z Ctností a Neřestí.

²⁸⁹ RIPA 2019, 99–101.

Carpoforo se nechal opět inspirovat Iconologií Cesare Ripyho, každá z postav je navíc opatřena nápisovou páskou. Na začátku je Chudoba „Poverta“, žena s rozpuštěnými vlasy v prostém potrhaném šatu je bosa. V natažené ruce drží plechový hrnek, jako by prosila o almužnu. Naproti ní je Bída „Carestia“, stařena v rukou drží metly a žulový kámen. Ve středu klenby jsou dvojice Bohatství a Hojnost. Bohatství „Ricchezza“, žena v honosném šatu, s perlami ve vlasech, v jedné ruce drží korunu, ve druhé žezlo. U nohou jí leží ozdobná zlatá nádoba. Na protější straně nalezneme Hojnost „Abondanza“, žena v rukou drží obilné klasy a roh hojnosti. Na konci klenby se nachází Zármutek s protějškem Hladu. Zármutek „Tristezza“ je ženou, která si jednou dlaní podpírá hlavu a zároveň si na této ruce kouše nehty. Druhou rukou si tahá za vlasy, lokty má opřené o stoličku. Její obličej je plný vrásek. Hlad „Fame“ je stařena sedící s nohou přes nohu. V zamyšleném gestu si jednou rukou podpírá bradu. Ve zbývajících lunetových výsečích se nacházejí doplňkové malby s krajinami, které jsou vidět i ve velkém sále stejně jako Ctnosti a Neřesti.

Již zmíněná malba na zámku Lnáře představuje nešťastné vyvrcholení Apollónovy lásky ke Korónis. Příběh s tragickým završením, který líčí Ovidius, byl již několikrát představen. Nyní je jen nutno podotknout, že tato malba Giacoma Tencally má jasné východisko z již popsané chiaroscurové malby s totožným námětem v Náměšti nad Oslavou proveden Carpoforem Tencallou. Ještě větší podobnost je však zřejmá při pohledu na Carpoforovo provedení ze zámku Trautenfels. Toto provedení se stalo pro Lnáře výchozím. Pro samotného Carpofora byla u obou realizací velkou inspirací rytecká ilustrace Johanna Wilhelma Baura ze série k Ovidiovým *Metamorfózám*.²⁹⁰

Na lnářské malbě je ústřední postavou Apollón, který přichází z levé strany. V jedné ruce drží luk a za pasem má pak umístěné šípy. Druhou rukou ukazuje směrem nahoru k letícímu černému havranovi, který Apollónovi špatně vypověděl, že Korónis má milence. Nalevo sedí z profilu vyobrazený putto, který hledí na Korónis, která leží v pravé části obrazu, s šípem přímo uprostřed hrudi. Její postava je téměř totožná s Carpoforovou malbou v Náměšti, zde jen zrcadlově převrácena. Jinak je ovšem jen s rozdílem drobných detailů Giacomova malba výrazně ovlivněna a převzata z malby na zámku Trautenfels.

²⁹⁰ MILTOVÁ 2016, 85, 120.

V jednom ze sálů východního křídla zámku se na boční stěně nachází malba představující Apollóna stíhající Dafné. Malby v tomto sále jsou datovány do let 1767–1787.²⁹¹ Apollón má v ruce luk a Dafné má vztažené ruce, ze kterých již začínají vyrůstat větvičky vavřínu. V předním dolním pásu napravo sedí postava starce, který se opírá o velký džbán, ze kterého vytéká pramen vody, a v ruce drží trojzubec. V pozadí je vidět antikizující stavbu. Celý sál je vyzdoben Ovidiovými náměty a zřejmě navazuje na malby v sale terreně. V menším přiléhajícím sále na klenbě v oválném poli nalezneme vyobrazení Apollóna a Dafné, vytvořené malířem Janem Františkem Hoffmannem kolem roku 1721.²⁹²

Následně můžeme k našemu tématu také uvést malby zámku Libochovice, jejichž program se může mírně podobat předešlému zámku ve Lnářích a zároveň představuje další práce Giacoma Tencally. Dílo, které zde na zámku Giacomo zanechal, reflektuje průřez jeho dosavadní tvorby, ze které je zároveň patrné výrazné ovlivnění Carpofoara Tencally. Jistá podobnost s předchozími Giacomovými a Carpoforovými malbami, byla dána jistou oblíbeností u objednavatelů a dobovými trendy. V jednotlivých sídlech se však interpretace daných maleb může lišit.

Když se hrabě Gundakar z Dietrichsteina rozhodl na začátku osmdesátých let 17. století pro přestavbu svého zámku Libochovice, který v minulých letech utrpěl řadou požárů, stal se hlavním architektem Antonio Porta, který zámek radikálně přestavěl.²⁹³ Na konci osmdesátých let měla přijít řada na výzdobu interiérů. Hrabě pověřil svobodného pána Jana Arnošta Gottfrieda Schütze z Leopoldsheimu, aby se ujal dozoru nad prováděnými pracemi. Byl to tedy právě on, kdo uzavřel smlouvu se dvěma malíři, kterým byla roku 1688 vyplacena odměna 1850 zlatých, za výmalbu piana nobile. Malíři byli Giacomo Tencalla a Giuseppe Muttoni. Mimo jiné zde byla s malíři uzavřena téhož roku také smlouva pro vytvoření maleb v sale terreně Libochovického zámku.²⁹⁴ My se ovšem zaměříme jen na část provedené výmalby, konkrétně apartmá knížecího pokoje, které dříve sloužilo jako ložnice. O tom vypovídá nástrovní freska ve čtvercovém poli se zkosenými rohy, která představuje milostný ovidiovský příběh Apollóna a Korónis.

²⁹¹ MÁDL 2013, 458.

²⁹² MÁDL 2013, 458.

²⁹³ ZAHRADNÍK/MÁDL 2013, 565–566.

²⁹⁴ MILTOVÁ 2016, 146.

V libochovické verzi již několikrát zmíněného příběhu Apollóna a Korónis jsme se dočkali, na rozdíl od předchozích realizací, drobných obměn. Korónis si je na téměř všech realizacích, kromě náměšťské, velmi podobná. Ležící žena opírající se o kamennou desku, v hrudi má zaťatý šíp a jednu rukou má vztaženou. Barva šatů se zde v Libochovicích velmi podobá Inářské verzi. V libochovické malbě se však kolem Korónis nachází shluk tří putti, kteří truchlí nad její smrtí. Nad ní se ve větvích stromu rozpíná rudá draperie, která je zde také novinkou. Stejně barvy je i Apollónův šat. Samotný Apollón je zde otočený zády k divákovi a hledí směrem pryč od zraněné Korónis na strom, na kterém sedí černý havran. Apollón drží v ruce luk a nohy má v nakročení.

Závěrem popisu maleb je třeba zmínit zajímavou malbu slavkovského zámku, ve které figuruje též postava Apollóna. Malba se nachází vlevo od hlavního sálu a přináší cyklus na téma Alegorie ženské krásy. Lanzani zde v malbách vzdal hold ženskému půvabu. Po čtyřech stranách hlavní malby jsou v medailonech čtyři mužské postavy, které podlehly ženské kráse. Jednou z postav je právě Apollón v gestu kladoucí si na hlavu věnec z vavřínových listů. Ten nás odkazuje na jeho lásku k Dafné, jež se ve vavřín proměnila. Nešťastný Apollón pak přísahal, že bude nosit vavřínový věnec na její památku.²⁹⁵

²⁹⁵ OVIDIUS NASO 1942,24–28; ZAPLETALOVÁ 2008, 134.

Závěr

Bájný bůh Apollón se stal během věků velmi oblíbenou postavou pro umělecké ztvárnění. Jako hlavní i vedlejší postava se objevuje v mnoha dílech rozmanité kvality. Zobrazení Apollóna má dlouholetou tradici. Umělci vycházeli z antických i pozdějších literárních zdrojů. Zapojovali ovšem také svou invenci, a proto je dnešní interpretace jednotlivých scén někdy obtížná a pohledy historiků umění se často liší.

Práce se zabývá znázorněním Apollóna na nástěnných malbách vzniklých v 17. a 18. století.

Tento starobylý sluneční bůh se na našem území objevuje nejčastěji malířské výzdobě profánních, ale v menší míře i sakrálních prostor, a to hned v několika odlišných námětech. Apollón zalitý sluneční září, sedící ve svém slunečním voze se vztahuje ke sluneční tematice. Vzhledem k umístění v prostoru nás takto zpodobněný antický bůh odkazuje na denní cykličnost. Spolu s Aurorou neboli Jitřenkou prezentuje alegorii příchodu nového dne. S tímto námětem se pak nejčastěji setkáváme v sálech a na schodištích šlechtických rezidencí, ale i ve venkovní výzdobě zahradních staveb typu sala terrena. Konkrétní příklady můžeme sledovat například v Náměšti nad Oslavou, kde Apollón společně s Aurorou ohlašuje nový den. Zajímavé jsou také malby v zámku ve Slavkově u Brna, zde nalezneme hned několik maleb spjatých s denní cykličností nebo v sale terreně v děčínského zámku.

Dalším typickým tématem byl Apollón jako průvodce bohyň krásných umění – Múz, bývá proto nazýván Múságétem a takto se objevuje v prostorách oslavujících umění a vědy. Nalezneme ho tedy nejčastěji v knihovnách. V pražském Klementinu či moravské Kroměříži nalezneme v knihovnických sálech Apollóna obklopeného Múzami na hoře Parnas. Ze zahraničních realizací by se dala zmínit klášterní knihovna v Gamingu, kde pracoval V. V. Reiner. Ve dvorské knihovně ve Vídni, se mimo oslavy umění setkáváme s oslavou panovníka. Prostřednictvím mytických postav Apollóna a Herkula se oslavuje císař Karel VI. Vladař je zde prezentován jako mecenáš umění, právě v době jeho panování se po tureckých nájezdech rozjel stavební boom a vznikala architektonická a umělecká díla mnohdy vynikajících kvalit.

Se slunečním bohem Apollónem se ztotožňovali i další panovníci a vysoce postavení šlechtici. Ludvík XIV., který se rád nazýval králem Slunce patří mezi

nejznámější případy. A tak se s Apollónovou postavou setkáváme na celé řadě fresek oslavujících svého objednavatele. Zajímavým příkladem je Sál předků zámku ve Vranově nad Dyjí. Zde ovšem není zcela doloženo, že se opravdu jedná o Apollóna, může to být pouze alegorická postava znázorňující úspěšný rod Althanů.

V Miloticích, rodovém zámku Serényiů, lze v hlavním sále vidět blízký vztah objednavatele k rodu Habsburků. Skrze Apollóna ve slunečním voze je oslaven císař Karel VI. Milotice tak odkazují na jisté propojení zemí Koruny české s imperiální Vídní. Takovéto propojení je možné sledovat v pražském Clam-Gallasově paláci, jehož stavba je dokonalým odkazem na vídeňskou dobovou architekturu. Zde bůh Apollón plní hned několik funkcí. Mimo oslavy svého objednavatele je zde zjevná funkce ochranná a způsob zobrazení může být spojováno s Gaulliho malbou v římském kostele Il Gesu, kdy Apollón podobně jako Ježíš svrhává z oblohy to špatné. Zároveň jsou na fresce přítomny všechny postavy, které dle tradice Apollóna doprovázely. Tedy Múzy, Hóry, ale také bohyně ranních červánků Aurora a světloňoš Lúciifer.

Bůh Apollón se často vyskytuje i v námětech vycházejících z Ovidiových *Proměn* jako např: Apollónovy nešťastné lásky k nymfě Dafné a princezně Korónis, nebo hudební tematika Apollón a Marsyas.

Inspirační zdroje do českého prostředí přicházely ve velké míře především z Itálie, která jakožto kolébka nejen barokního umění, byla domovem celé řady umělců přicházejících do střední Evropy za novými zakázkami. Inspirace ovšem přicházela také z již zmíněné císařské Vídně.

Postava Apollóna je svou komplikovaností fascinující, nepochybuji o tom, že i v budoucnu bude přitahovat zájem nejen odborné veřejnosti a poskytne příležitost k dalším interpretacím. V této práci jsem se snažila některé z nich nabídnout.

Seznam literatury

Staré tisky

BOCCACCIO 1569 — Giovanni BOCCACCIO: La genealogia de gli dei de gentilli. Tradotta Per M. Gioseppe Betussi DA BASSANO. Venetia 1569

CARTARI 1556 — Vincenzo CARTARI: Le Imagini Con La Spositione De I Dei De Gli Antichi. Per Francesco MARCOLINI. Venetia 1556

COMITIS 1581 — Natalis COMITIS: Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem. Venetiis 1581

VAN MANDER 1618 — Carel VAN MANDER: Het Schilder Boeck waerin voor eerst de Leerluftighe-Jeught den grondt der Edel hrye Schilderkonst in verscheyden deelen worst voor – gedragen. Daer na in drij deelent'leven der vermaerd Doorluchtighe Schilders des Ouden en de Nienven Tydts. Eyndlyck d'uytlegginghe op den Metamorphoseon Pub Ovidy Nasonis. Met d'uytbeeldinge der Figueren, alles dienstich ende met den Schilders, Const – beminders en de Dichters, en alle andere Staten van menschen. Carel VAN MANDER. Amsterdam 1618.

SANDRART 1680 – Joachim von SANDRART: Iconologia Deorum. Norimberk 1680

Literatura

AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION/HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE/MARTIN 1993 — Sandrine AUGUSTA-BOULAROT / Brigitte BUFFARD-MORET/ Annie COLLOGNAT / Edith FLAMARION / Karen HADDAD-WOTLING / Nicole MONCHÂTRE / René MARTIN: Slovník řecko-římské mytologie a kultury. Praha 1993

BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ/KREJČÍ/KUCHARSKÝ/VRÁNEK 1974 — Václav BAHNÍK / Jaromír BĚLSKÝ / Helena BUSINSKÁ / Vilém KREJČÍ / Pavel KUCHARSKÝ / Čestmír VRÁNEK: Slovník antické kultury. Praha 1974

BARIGOZZI BRINI 1961 — Amalia BARIGOZZI BRINI: Affreschi profani di Carlo Carloni in Lombardia. In: Arte Lombarda 6, 1961, 256–264

BARIGOZZI BRINI/GARAS 1967— Amalia BARIGOZZI BRINI / Klára GARAS: Carlo Innocenzo Carloni. Milano 1967

BAŽIL/ZEMANČÍKOVÁ 2018 — Martin BAŽIL / Alena ZEMANČÍKOVÁ: Ovidius 2000 let. In: Český rozhlas Vltava, <https://vltava.rozhlas.cz/ovidius-2000-let-7210784>, vyhledáno 24.3. 2021

BLAŽÍČEK 1958 — Oldřich BLAŽÍČEK: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958

BLAŽÍČEK 1974— Oldřich BLAŽÍČEK: Contributi lombardi al barocco boeme. In: Arte Lombarda XIX, 1974, 147–162

BLAŽÍČEK 1978 — Oldřich BLAŽÍČEK: Carlo Carlone in Boemia. Como 1978

BLAŽÍČEK / HEJDOVÁ / PREISS 1973 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Dagmar HEJDOVÁ / Pavel PREISS (eds): Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog expozice ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou. Praha 1973

CANCIK/LANDFESTER/SCHNEIDER 2008 — Hubert CANCIK / Manfred LANDFESTER / Helmuth SCHNEIDER (eds.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zu Gegenwart. Stuttgart/Weimar 2008

COLOMBO/DELL'OMO 2007 — Silvia COLOMBO / Marina DELL'OMO: Andrea Lanzani. 2007. Milano 2007

ČAREK 1941 — Jiří ČAREK: Palác Clam-Gallasovský. Praha 1941

DČVU II/1 — Dějiny českého výtvarného umění II/1. Jiří DVORSKÝ (ed.). Praha 1989

DČVU II/2 — Dějiny českého výtvarného umění II/2. Jiří DVORSKÝ (ed.). Praha 1989

DELL'OMO 2000 — Marina DELL'OMO: Andrea Lanzani in Moravia. Precisazioni per un capitolo poco noto della sua attività. In: Nuovi Studi, rivista di arte antica e moderna 8, 2000, 93–108

DEMPSEY 2001— Charles DEMPSEY: Inventing the Renaissance Putto. Chapel Hill. London 2001

EHM/POCHE 1973 — Josef EHM / Emanuel POCHE: Pražské interiéry. Praha 1973

FEJTOVÁ/LEDVINKA/PEŠEK/VLNAS 2004 — Olga FEJTOVÁ / Václav LEDVINKA / Jiří PEŠEK / Vít VLNAS (eds.): Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference fenoménu baroka v Čechách. Documenta Pragensia. Praha 2004

FEUCHTMÜLLER 1962 — Rupert FEUCHTMÜLLER: Tafelmalerei. In: GRIMSCHITZ/FEUCHTMÜLLER/MRAZEK 1962, 49–62

FRONEK 2013 — Jiří FRONEK: Johann Hiebel (1679–1755). Malíř fresek střeoevropského baroka. Praha 2013

GARAS / HANSMANN 1986 — Klara GARAS / Wilfried HANSMANN (eds.): Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775) Ölskizzen. Katalog der Ausstellung im Salzburger Barockmuseum, 25. Juni – 7. September 1986. Salzburg 1986

GRIMSCHITZ/FEUCHTMÜLLER/MRAZEK 1962 — Bruno GRIMSCHITZ / Rupert FEUCHTMÜLLER / Wilhelm MRAZEK: Barock in Österreich. Wien/Hannover/Bern 1962

HALL 1991 — James Hall: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991

HERAIN 1915 — Karel HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Praha 1915

HEROLD/PÁNEK 2003 — Vilém HEROLD / Jaroslav PÁNEK (eds.): Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Praha 2003

HINTERKEUSER 2009 — Guido HINTERKEUSER: Berlin – Wien – Prag: Andreas Schlüter, Johann Bernhard Fischer von Erlach und das Palais Gallas. In: LEDVINKA 2009, 59–75

HOMÉR 1980 — HOMÉR: Ílias. Rudolf MERLÍK (ed.). Praha 1980

HOMÉR 1984 — HOMÉR: Odysseia. Rudolf MERLÍK (ed.). Praha 1984

HORYNA 1998 — Mojmír HORYNA: Dientzenhoferové. Praha

HORYNA/NAŇKOVÁ/PAVLÍK/PREISS/SUCHOMEL/UREŠOVÁ/VÁVROVÁ/VILÍMKOVÁ 1989 — Mojmír HORYNA / Věra NAŇKOVÁ / Milan PAVLÍK / Pavel PREISS / Miloš SUCHOMEL / Libuše UREŠOVÁ / Věra VÁVROVÁ / Milada VILÍMKOVÁ: Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, listopad 1989–leden 1990. Praha 1989

HORYNA/NAŇKOVÁ/VILÍMKOVÁ 1988 — Jaromír HORYNA / Věra NAŇKOVÁ / Milada VILÍMKOVÁ: Historické předpoklady vývoje vrcholného baroku. In: POČE 1988, 322–328

HUBALA 1964 — Erich Hubala: Aspekte der böhmischen Malerei nach Reiners Tod. In: SVOBODA 1964, 221–327

HUBALA 1981 — Erich HUBALA: Johann Michael Rottmayr. Wien/München 1981

JEŘÁBEK 2010 — Tomáš JEŘÁBEK: Barokní zámek Milotice. Brno 2010

KARNER 2001/2002 — Herbert KARNER: Die „sala dipinta“ Im Mährischen Schloss Milotitz. Ein Exemplum „provinzieller“ Kunst? In: Kunsthistoriker 18/19, 2001/2002, 61–66

KAUFMANN 1997 — Thomas Dacosta KAUFMANN: Court, Cloister and City. The Art & Culture of Central Europe, 1450-1800. Chicago 1997

KELLER 1978 — Harald KELLER: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur. Dortmund 1978

KONEČNÝ 2009 — Lubomír KONEČNÝ: Clam-Gallasův palác, emblematická architektura? In: LEDVINKA 2009, 91–98

KOTRBOVÁ 1960 — Marie Anna KOTRBOVÁ: Johann Bernhard Fischer z Erlachu a jeho činnost v českých zemích, zejména na Moravě. In:

KOTRBOVÁ/STEHLÍK/ROKYTA/BLAŽÍČEK 1960, 9–13

KOTRBOVÁ/STEHLÍK/ROKYTA/BLAŽÍČEK 1960 — Marie Anna KOTRBOVÁ / Miloš STEHLÍK / Hugo ROKYTA / Oldřich J. BLAŽÍČEK (eds.): Johann Bernhard Fischer von Erlach. Brno 1960

KRSEK 1961 — Ivo KRSEK: Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku. In: Umění 9, 1961, 46–53

KRSEK 1989 — Ivo KRSEK: Barokní malířství 17. století na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění: Od počátku renesance do závěru baroka. In: DČVU II/1, 1989, 356–371

- KRUMMHOLZ 2005a — Martin KRUMMHOLZ: Wachovy plány a původní dispozice Clam-Gallasova paláce. In: Zprávy památkové péče 65, 2005, 344–351
- KRUMMHOLZ 2007a — Martin KRUMMHOLZ: Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Architektura, výzdoba, život rezidence. Praha 2007
- KRUMMHOLZ 2007b — Martin Krummholz: Santino Bussi und Carlo Innocenzo Carlone im Prager Palais Clam-Gallas. In: MÁDL/ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ/WÖRGÖTER 2007, 219–231
- KRUMMHOLZ 2008a — Martin KRUMMHOLZ: Clam-Gallasův palác v Praze. In: Xantypa 14, 2008, 46–49
- KRUMMHOLZ 2008b — Martin KRUMMHOLZ: O výstavě Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach. v prahe. In: KŘÍŽEK/KŘÍŽKOVÁ 2008, 87–94
- KRUMMHOLZ 2009 — Martin KRUMMHOLZ: Clam-Gallasův palác a jeho umělecký význam. In: LEDVINKA 2009, 77–89
- KRÜCKMANN 1990 — Peter O. KRÜCKMANN (ed): Carlo Carlone: 1686–1775: der Ausbacher Auftrag, Landshut 1990
- KUBÍČEK 1947 — Alois KUBÍČEK: Pražské paláce. Praha 1947
- KUDĚLKA 1955 — Zdeněk KUDĚLKA: Nové zjištěné dílo F. I. Ecksteina. In: Umění 3, 1955, 174–175
- KUCHYNKA 1914 — Rudolf KUCHYNKA: Příspěvky pro slovník českých umělců. II. In: Časopis společnosti přátel starožitností českých 22, 1914, 23
- LANGER 1990 — Brigitte LANGER: Carlo Innocenzo Carlone 1686–1775. Biographie und Chronologie der Werke. In: KRÜCKMANN 1990, 47–76
- LEDVINKA 2009 — Václav LEDVINKA (ed.): Documenta Pragensia XXVIII. Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby. Praha 2009
- LEDVINKA/MRÁZ/VLNAS 1995 — Václav LEDVINKA / Bohumír MRÁZ / Vít VLNAS: Pražské paláce. Encyklopedický ilustrovaný přehled. Praha 1995

- LECHI 1965 — Fausto LECHI: Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni. In: *Arte Lombarda* 10, 1965, 121–138
- LÍBAL/BEISETZER 1956 — Dobroslav LÍBAL / Andrej BEISETZER: Jan Bernhard Fischer z Erlachu a Clam-Gallasův paláce v Praze. Brno 1956
- LÍBAL/MUK 1996 — Dobroslav LÍBAL / Jan MUK: Staré Město pražské, architektonický a urbanistický vývoj. Praha 1996
- LORENZ 1992 — Hellmut LORENZ: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Verlag für Architektur. Zürich/München/London 1992
- LORENZ 1999 — Hellmut LORENZ: Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. München/London/New York 1999
- LOUDOVÁ 2003 — Michaela LOUDOVÁ: „Hortus episcopi debet esse sacra biblia”
Knihovni sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna. In: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university. Opus Historiae atrium* 52, 2003, 15–44
- LUX 2003 — Margareta LUX: Fresky Johanna Michaela Rottmayra v Sále předků vranovského zámku: In: *SAMEK* 2003, 71–90
- MACEK 2009 — Petr MACEK: Zámek v Děčíně: dvoji barokní proměna panského sídla. In: *Průzkumy památek* 16, 2009, 3–17
- MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK / Richard BIEGEL / Jakub BACHTÍK (eds.): *Barokní architektura v Čechách*. Praha 2015
- MÁDL 1898 — Karel Boromejský MÁDL: *K. I. Dienzenhoferova Amerika*. Praha 1898
- MÁDL 2009 — Martin MÁDL: Malířská výzdoba barokních šlechtických rezidencí v Čechách. In: *LEDVINKA* 2009, 241–275
- MÁDL 2011 — Martin MÁDL: Giuseppe Bragalli and Bolognese Ceiling Painting in the Czech Lands in the 17th Century. In: *Umění* 59 (5), 2011, 350–379

- MÁDL 2012 — Martin MÁDL (ed.): Tencalla I: Barokní nástěnná malba v českých zemích. Praha 2012
- MÁDL 2013 — Martin MÁDL (ed.): Tencalla II: Barokní nástěnná malba v českých zemích. Praha 2013
- MÁDL/ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ/WÖRGÖTER 2007 — Martin MÁDL / Michela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ / Zora WÖRGÖTER (eds.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Praha 2007
- MÁDL/ZAPLATALOVÁ 2012 — Martin MÁDL / Jana ZAPLATALOVÁ: Malíř Giacomo Tencalla (1644–1689). Carpofořův napodobitel na Moravě a v Čechách. In: MÁDL 2012, 61–82
- MACHYTKA — Lubor MACHYTKA: In margine barokního malířství na Moravě. In: Umění 31, 1983, 350–352
- MAŠEK 2003 — Petr MAŠEK: Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích. Praha 2003
- MAŘA 2004 — Petr MAŘA: Svět české aristokracie (1500–1700). Praha 2004
- MAŘA 2012 — Petr MAŘA: Mezi dvorem a provincií. Šlechtičtí objednavatelé maleb Carpofořa a Giacoma Tencally v habsburské monarchii. In: MÁDL 2012, 85–128
- MENDLOVÁ/STÁTNÍKOVÁ 2001 — Jaroslava MENDLOVÁ / Pavla STÁTNÍKOVÁ (eds.): Život v barokní Praze 1620–1784. Praha 2001
- MILTOVÁ 2008 — Radka Nokkala MILTOVÁ: „Najde se Ovidia Metamorphosis, o kunstu tělesné lásky“ Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě (disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008
- MILTOVÁ 2009 — Radka Nokkala MILTOVÁ: Bůh Harpokratés, alegorie mlčenlivosti a Slavkov u Brna. In: Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka, 2009, 287–298
- MILTOVÁ 2012 — Radka Nokkala MILTOVÁ: Ovidiovská ikonografie a grafické předlohy v tvorbě Carpofořa a Giacoma Tencally. In: MÁDL 2012

MILTOVÁ 2015 — Radka Nokkala MILTOVÁ: Ex Bell Pax. Oslava Waltera Leslieho v malbách na zámku v Novém Městě nad Merují. In: *Opuscula Historiae Artium* 64, 2015, 32–49

MILTOVÁ 2016 — Radka Nokkala MILTOVÁ: Ve společenství bohů a hrdinů / Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690. Brno 2016

MÖSENER 1991 — Karl MÖSENER: Deckenmalerei. In: LORENZ 1999, 303–380

MULRYAN 2012 — John MULRYAN: Vincenzo Cartari's Images of the Gods of tge Ancients: The First Italian Mythography. Tempe/Arizona 2012

NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1974

OULÍKOVÁ 2006 — Petra OULÍKOVÁ: Klementinum: průvodce. Praha 2006

OULÍKOVÁ 2007 — Petra OULÍKOVÁ: Der Bibliothekssaal des Clementinum zu Prag. In: MÁDL/ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ/WÖRGÖTER 2007, 155–161

OULÍKOVÁ 2019 — Petra OULÍKOVÁ: Klementinum. Praha 2019

OVIDIUS NASO 1942 — Publius OVIDIUS NASO: Proměny. Ferdinand STIEBITZ (ed.). Praha 1942

OVIDIUS NASO 1980 — Publius OVIDIUS NASO: Vybrané básně P. Ovidia Nasona. Alois BREINDL (ed.). Praha 1980

TOGNER 2010 — Milan TOGNER: Malířství 17. století na Moravě. Olomouc 2010

PANOCH 2011 — Pavel PANOCH: Renesanční a rudolfínské emblémy na zámku v Novém Městě nad Metují. In: *Svorník* 9, 2011, 37–52

PAVLÍČEK 2000 — Martin PAVLÍČEK: K dílu Michaela Václava Halbaxe. In: *Historia Artium* 3, 2000, 197–212

PEŠEK 2004 — Jiří PEŠEK: Praha a Vídeň v Baroku – centrum a periferie v proměnách barokní kultury?. In: FEJTOVÁ/LEDVINKA/ PEŠEK/VLNAS 2004, 135–150

- PEŠEK 2009 — Jiří PEŠEK: Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby. In: LEDVINKA 2009, 11–23
- PETRŮ 1968 — Jaroslav PETRŮ: Náměšť nad Oslavou. Brno 1968
- PIGLER 1956 — Andor PIGLER: Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, II. Budapešť 1956
- PLICKA/POCHE 1966 — Karel PLICKA / Emanuel POCHE: 7 procházek Prahou. Fotografický šablonaprůvodce městem. Praha 1966
- PLINIUS SECUNDUS 2021— Gaius PLINIUS SECUNDUS: História přírody. Historia Naturalis. Eleonora VALLOVÁ (ed.). Bratislava 2021
- POCHE 1983 — Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983
- POCHE 1988 — Emanuel POCHE (ed): Praha na úsvitu nových dějin: čtvero knih o Praze: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo. Praha 1988
- POCHE / EHM 1982— Emanuel POCHE / Josef EHM: Čechy: umělecké památky. Praha 1982
- POCHE/JANÁČEK 1963 — Emanuel POCHE / Josef JANÁČEK: Prahou krok za krokem: průvodce městem. Praha 1963
- POCHE/NEUBERT 1973 — Emanuel POCHE / Karel NEUBERT: Praha: umělecké památky. Praha 1973
- POCHE/PREISS 1977 — Emanuel POCHE / Pavel PREISS: Pražské paláce. Praha 1977
- PREISS 1963 — Pavel PREISS: K činnosti italských malířů pozdního baroka v Praze. In: Umění 11, 1963, 127–135
- PREISS 1969 — Pavel PREISS: Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie. In: Umění 17, 1969, 98–102
- PREISS 1970 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970
- PREISS 1979 — Pavel PREISS: Freska Jana Hiebla v knihovním sále Klementina. In: Pocta dr. Emmě Urbánkové, spolupracovníci a přátelé k 70. narozeninám, Státní knihovna, 1979, 285–306

- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- PREISS 1988 — Pavel PREISS: Pražští freskaři baroka vrcholného a pozdního. In: POCHE 1988, 528–548
- PREISS 1989 — Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění: Od počátku renesance do závěru baroka. In: DČVU II/2, 1989, 540–628
- PREISS 1991 — Pavel PREISS: Václav Vavřínek Reiner 1689–1743. Skici, kresby, grafika. Praha 1991
- PREISS 2003 — Pavel PREISS: Carlo Innocenzo Carlone a jeho činnost v Čechách. In: HEROLD/PÁNEK 2003, 578–588
- PREISS 2013 — Pavel PREISS: Václav Vavřínek Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka. Praha 2013
- RIPA 2019 — Cesare RIPA: Ikonologie. Piero BUSCAROLI / Jiří ŠPAČEK (eds.). Praha 2019
- SAMEK 2003 — Bohumil SAMEK (ed.): Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí. Brno 2003
- REBITSCH 2013 — Robert REBITSCH: Matyáš Gallas (1588 – 1647). Praha 2013
- SEDLÁK 1973 — Jan SEDLÁK: Náměšť and Oslavou. Státní zámek, mesto a památky v okolí. Praha 1973
- SEDLÁŘ 1961 — Jaroslav SEDLÁŘ: K ikonografii fresky F. Ř. I. Ecksteina v zámku Miloticích u Kyjova. In: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university. Opus Historiae artium 10, 1961, 341–348
- SEDLMAYR 1925 — Hans SEDLMAYR: Fischer von Erlach der Ältere. München. 1925
- SEDLMAYR 1976 — Hans SEDLMAYR: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien 1976
- SEEGER 2009 — Ulrike SEEGER: Městský palác prince Evžena ve Vídni jako možný vzor pro Jana Václava hraběte Gallase. In: LEDVINKA 2009, 109–124
- SLAVÍČKOVÁ 1991 — Hana SLAVÍČKOVÁ: Zámek Děčín. Děčín 1991

SLAVÍČKOVÁ 1997 — Hana SLAVÍČKOVÁ: Děčínská zastavení. Historický průvodce městem. Děčín 1997

STAŇKOVÁ/ŠTURSA/VODĚRA 1991 — Jaroslava STAŇKOVÁ / Jiří ŠTURSA / Svatopluk VODĚRA: Pražská architektura. Významné stavby jedenácti století. Praha 1991

SVOBODA 1964 — Karl M. SVOBODA (ed.): Barock in Böhmen. München 1964

ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2007 — Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ: Barockbibliotheken in Mähren. In: MÁDL/ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ/WÖRGÖTER 2007, 89–97

ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2015 — Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ: Josef Stern 1716–1775. Olomouc 2015

ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2018 — Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ: Ve jménu moudrosti. ikonografie barokních knihoven na Moravě v 18. století. Praha 2018

ŠRONĚK 1986 — Michal ŠRONĚK: Fabián Václav Harovník. Práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny. In: Umění 34, 1986, 451–455

ŠRONĚK/KONEČNÝ 1995 — Michal ŠRONĚK / Lubomír KONEČNÝ: Malířská výzdoba Lobkovického paláce. In: Umění 43, 1995, 433–441

ŠRONĚK 1997 — Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník. Praha 1997

UNGROVÁ 2018 — Eva UNGROVÁ: Carlo Innocenzo Carlone a malířská výzdoba Clam-Gallasova paláce v Praze. (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2018

VERGILIUS MARO 1970 — Publius VERGILIUS MARO: Aeneis. Otmar Vaňorný (ed.). Praha 1970

VÍCHA 1985 — František VÍCHA: Státní zámek Slavkov u Brna, historie, obnova, provoz. In: Památky a příroda 2, 1985, 71–74

VILÍMKOVÁ 1986 — Milada VILÍMKOVÁ: Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové. Praha 1986

VLČEK 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy: Staré Město–Josefov. Praha 1996

VLČEK 1999 — Pavel VLČEK (ed.): Ilustrovaná encyklopedie českých zámků. Praha 1999

VLČEK 2004 — Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004

VLČEK 2007 — Pavel VLČEK: Poklady pražských paláců. Brno 2007

VLNAS 2001 — Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie, stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století. Praha 2001

VOIT 1990 — Petr VOIT: Pražské Klementinum. Praha 1990

VOSS 1961 — Hermann VOSS: Die Frühwerke von Carlo Carline in Oesterreich. In: Arte Lombarda VI, 1961, 238–255

WEINBERGER 2009 — Manuel WEINBERGER: Das Wiener Palais Clam-Gallas. In: LEDVINKA 2009, 99–108

WENIG 2009 — Jan WENIG: Co vyprávěly staré pražské domy. Praha 2009

ZAHRADNÍK/MÁDL 2013 — Pavel ZAHRADNÍK / Martin MÁDL: Libochovice (okr. Litoměřice). Zámek Gundakara z Dietrichštejna. Praha 2013

ZAMAROVSKÝ 1970 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1970

ZAPLETALOVÁ 2007— Jana ZAPLETALOVÁ: „Fantasioso frescante“ Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna. In: Umění 55, 2007, 120–132

ZAPLETALOVÁ 2008— Jana ZAPLETALOVÁ: Andrea Lanzani 1641–1712. Olomouc 2008

ZÁVORKOVÁ 1932 — Marie ZÁVORKOVÁ: Fabián Václav Harovník. Památky archeologické 38,1932, 62–69

Seznam vyobrazení

1. **Zámek Nové Město nad Metují**, Bůh spánku Somnus spoutává pět smyslů, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století. Foto: autor
2. **Zámek Nové Město nad Metují**, Faëthónova prosba, levá polovina výjevu, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století. Foto: autor
3. **Zámek Nové Město nad Metují**, Faëthónova prosba, pravá polovina výjevu, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století. Foto: autor
4. **Zámek Nové Město nad Metují**, Hostina olympských bohů, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století. Foto: autor
5. **Lobkovický palác v Praze**, Apollón a Múzy na hoře Parnas, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665. Foto: Kateřina Pilařová
6. **Lobkovický palác v Praze**, Hostina pozemšťanů, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665. Foto: Kateřina Pilařová
7. **Lobkovický palác v Praze**, Hostina olympských bohů, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665. Foto: Kateřina Pilařová
8. **Zámek Náměšť nad Oslavou**, sala terrena, Carpofo Tencalla, 1656–1657. Foto: autor
9. **Zámek Náměšť nad Oslavou**, Aurora a Lúcifer, Carpofo Tencalla, 1656–1657. Foto: autor
10. **Zámek Náměšť nad Oslavou**, Apollón, Carpofo Tencalla, 1656–1657. Foto: autor
11. **Zámek Lnáře**, Aurora, Giacomo Tencalla, 1685–1686. Foto: autor
12. **Zámek Lnáře**, Aurora, detail, Giacomo Tencalla, 1685–1686. Foto: autor
13. **Zámek Slavkov u Brna**, Aurora přijíždějící na oblohu, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
14. **Zámek Slavkov u Brna**, Aurora přijíždějící na oblohu, detail, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
15. **Zámek Slavkov u Brna**, Faëthónova prosba, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
16. **Zámek Slavkov u Brna**, Faëthónova prosba, detail, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
17. **Zámek Slavkov u Brna**, Juno zdobí Argovýma očima ocas pávů, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor

18. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, Andrea Lanzani, 1702–1704.
Foto: autor
19. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Ranní rozbřesk, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
20. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Poledne, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
21. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Večerní soumrak, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
22. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Půlnoc, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
23. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Noc s věncem z máku, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
24. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Noc se srpkem měsíce, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
25. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, detail putto, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
26. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, detail putti na římse rozhazující mák, Andrea Lanzani, 1702–1704. Foto: autor
27. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie Mlčenlivosti, Andrea Lanzani, 1702–1704.
Foto: autor
28. **Sala terrena zámku Dečín**, Apollón ve čtyřspřeží, kvadratura, Giuseppe Bragalli, 1678. Foto: autor
29. **Sala terrena zámku Dečín**, Apollón ve čtyřspřeží, Giuseppe Bragalli, 1678.
Foto: autor
30. **Sala terrena zámku Dečín**, Apollón ve čtyřspřeží, detail, Giuseppe Bragalli, 1678. Foto: autor
31. **Sala terrena zámku Dečín**, Apollón ve čtyřspřeží, detail: putto, Giuseppe Bragalli, 1678. Foto: autor
32. **Sala terrena zámku Dečín**, Apollón ve čtyřspřeží, detail: Hóry, Giuseppe Bragalli, 1678. Foto: autor
33. **Vila Amerika v Praze**, Apollón/Aurora na Pegasovi, Johann Ferdinand Schor, 1720. Zdroj: <https://encyklopedie.praha2.cz/stavba/471-vila-zv-amerika-michnuv-letohradek>

34. **Vila Amerika v Praze**, Alegorie Geometrie, Johann Ferdinand Schor, 1720.
Zdroj: [Muzeum 3000 | Obnovená krása fresek v Muzeu Antonína Dvořáka \(nm.cz\)](#)
35. **Vila Amerika v Praze**, Alegorie Architektury, Johann Ferdinand Schor, 1720.
Zdroj: [Muzeum 3000 | Obnovená krása fresek v Muzeu Antonína Dvořáka \(nm.cz\)](#)
36. **Vila Amerika v Praze**, Alegorie Malířství, Johann Ferdinand Schor, 1720.
Zdroj: [Muzeum 3000 | Obnovená krása fresek v Muzeu Antonína Dvořáka \(nm.cz\)](#)
37. **Vila Amerika v Praze**, Alegorie Hudby, Johann Ferdinand Schor, 1720.
Zdroj: [Muzeum 3000 | Obnovená krása fresek v Muzeu Antonína Dvořáka \(nm.cz\)](#)
38. **Zámek Libochovice**, malý Apollón a tančící putti, Giacomo Tencalla a Giuseppe Muttoni, 1688. Reprodukce z: MILTOVÁ 2016, 164
39. **Klementinum v Praze**, Apollón na hoře Parnas, Johann Hiebel, 1724.
Reprodukce z: OULÍKOVÁ 2019, 119
40. **Klementinum v Praze**, klenba s iluzivní kupolí, Johann Hiebel, 1724.
Reprodukce z: OULÍKOVÁ 2019, 117
41. **Gaming**, alegorie Jitra, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 356
42. **Gaming**, alegorie Poledne, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 356–357
43. **Gaming**, alegorie Večera, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 357
44. **Gaming**, alegorie Noci, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 356–357
45. **Gaming**, Teologické ctnosti, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 356–357
46. **Gaming**, Kardinální ctnosti a alegorie čtyř ročních období, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 340
47. **Gaming**, Apollón a Múzy, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725. Reprodukce z: PREISS 2013, 392
48. **Gaming**, Apollón a Múzy, detail: Pegas, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725.
Reprodukce z: PREISS 2013, 393

49. **Dvorská knihovna Vídeň**, freska v kupoli, Daniel Gran, 1726–1730. Zdroj: https://lh3.googleusercontent.com/5sBZZHcMSInAwn_Bn36VHeHt5WfOBgaZXjkP2-3ItHPULHaA3ZHfi0AgwI3kY7UmU3Q=s1200
50. **Dvorská knihovna Vídeň**, freska v kupoli detail: Apollón a Herkules, Daniel Gran, 1726–1730. Zdroj: https://fh-sites.imgix.net/sites/1590/2019/10/20175533/IMG_7510-768x512.jpeg
51. **Dvorská knihovna Vídeň**, Apollón a Múzy, detail, Daniel Gran, 1726–1730. Zdroj: https://bda.gv.at/fileadmin/Medien/_processed_/f/7/csm_277541259_3e7e934f1c.jpg
52. **Kroměříž**, Apoteóza Karla z Lichtensteinu-Castelcornu a Leopolda Friedricha z Egkhu, Josef Stern, 1759. Zdroj: ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2015, 108–109.
53. **Kroměříž**, Apoteóza Karla z Lichtensteinu-Castelcornu a Leopolda Friedricha z Egkhu, detail: Apollón a Múzy, Josef Stern, 1759. Zdroj: ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ 2015, 108–109.
54. **Zámek Nové Město nad Metují**, Oslava Waltera Leslieho, Fabián Šebestián Václav Harovnick, šedesátá léta 17. století. Foto: autor
55. **Vranov nad Dyjí**, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
56. **Vranov nad Dyjí**, detail nástropní malby Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
57. **Vranov nad Dyjí**, detail koní, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
58. **Vranov nad Dyjí**, detail Fámy, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
59. **Vranov nad Dyjí**, malba v meziokenní výseči Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
60. **Vranov nad Dyjí**, detail malby v meziokenní výseči Sálu předků: signatura, Johann Michael Rottmayr, 1695. Foto: autor
61. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Saturn, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto autor
62. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Jupiter, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: autor

63. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Proserpina, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
64. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Céres, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
65. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Mars a Apollón, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: autor
66. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Venuše, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: autor
67. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Bakchus, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
68. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Vulkán, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
69. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Merkur, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: autor
70. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Luna / Diana, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
71. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, celkový pohled, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
72. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Apollón v triumfálním voze, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
73. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Múzy po levé straně: Terpsichoré, Thália, Uránie, Kleió, Kaliopé, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová.
74. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Múzy po pravé straně: Erató, Melpoméné, Euteropé, Polymnia, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
75. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Aurora a Lúcifer, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
76. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Génius světla probouzí Múzy, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová
77. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, démoni tmy, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730. Foto: Kristina Petrášová

78. **Dolní Belveder ve Vídni**, Apollónův triumf, Carlo Innocenzo Carlone, 1716.
Foto: Autor
79. **Dolní Belveder ve Vídni**, Apollónův triumf, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1716. Foto: Autor
80. **Zámek Hetzendorf ve Vídni**, Apollónův triumf, Carlo Innocenzo Carlone, 1717. Reprodukce z: BARIGOZZI BRINI / GARAS 1967, nepag., obr. 4
81. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723. Foto: Autor
82. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Aurora, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723. Foto: Autor
83. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Apollón Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723. Foto: Autor
84. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Múzy, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723. Foto: Autor
85. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
86. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Apollón, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
87. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: alegorie Architektury, Sochařství a Malířství, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724.
Foto: Autor
88. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Múzy, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
89. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: skupina s Ecksteinovým autoportrétem, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
90. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Herkules, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor

91. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Trůnící Herkules, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
92. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Trůnící alegorická postava, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
93. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, detail: signatura, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
94. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, Turci a portrét Karla Antonína Serényiho, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
95. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, Turci a portrét Jana Karla Serényiho, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724. Foto: Autor
96. **Göttweig**, císař Karel VI. jako Apollón, Paul Troger, 1731. Zdroj:
<https://i.pinimg.com/736x/a7/c8/56/a7c856175c08cd355df9dc173659ef00--october--fresco.jpg>

Přílohy



1. **Zámek Nové Město nad Metují**, Bůh spánku Somnus spoutává pět smyslů, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století



2. **Zámek Nové Město nad Metují**, Faethónova prosba, levá polovina výjevu, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století



3. **Zámek Nové Město nad Metují**, Faëthónova prosba, pravá polovina výjevu, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století



4. **Zámek Nové Město nad Metují**, Hostina olympských bohů, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století



5. **Lobkovický palác v Praze, Apollón a Múzy na hoře Parnas, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665**



6. **Lobkovický palác v Praze, Hostina pozemšťanů, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665**



7. **Lobkovický palác v Praze, Hostina olympských bohů, Fabián Šebestián Václav Harovník, 1665**



8. Zámek Náměšť nad Oslavou, sala terrena, Carpofo Tencalla, 1656–1657



9. **Zámek Náměšť nad Oslavou, Aurora a Lúcifer, Carpofo Tencalla, 1656–1657**



10. **Zámek Náměšť nad Oslavou, Apollón, Carpofo Tencalla, 1656–1657**



11. Zámek Lnáře, Aurora, Giacomo Tencalla, 1685–1686



12. Zámek Lnáře, Aurora, detail, Giacomo Tencalla, 1685–1686



13. **Zámek Slavkov u Brna**, Aurora přijíždějící na oblohu, Andrea Lanzani, 1702–1704



14. **Zámek Slavkov u Brna**, Aurora přijíždějící na oblohu, detail, Andrea Lanzani, 1702–1704



15. Zámek Slavkov u Brna, Faéthónova prosba, Andrea Lanzani, 1702–1704



16. Zámek Slavkov u Brna, Faéthónova prosba, detail, Andrea Lanzani, 1702–1704



17. **Zámek Slavkov u Brna**, Juno zdobí Argovými očima ocas pávů, Andrea Lanzani, 1702–1704



18. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, Andrea Lanzani, 1702–1704



19. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Ranní rozbřesk, Andrea Lanzani, 1702–1704



20. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Poledne, Andrea Lanzani, 1702–1704



21. Zámek Slavkov u Brna, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Večerní soumrak, Andrea Lanzani, 1702–1704



22. Zámek Slavkov u Brna, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Půlnoc, Andrea Lanzani, 1702–1704



23. Zámek Slavkov u Brna, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Noc s věncem z máku, Andrea Lanzani, 1702–1704



24. Zámek Slavkov u Brna, Alegorie cyklu dne, doprovodné pole: Noc se srpkem měsíce, Andrea Lanzani, 1702–1704



25. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, detail putto, Andrea Lanzani, 1702–1704



26. **Zámek Slavkov u Brna**, Alegorie cyklu dne, detail putti na římse rozhazující mák, Andrea Lanzani, 1702–1704



27. Zámek Slavkov u Brna, Alegorie Mlčenlivosti, Andrea Lanzani, 1702–1704



28. Sala terrena zámku Dečín, Apollón ve čtyřspřeží, kvadratura, Giuseppe Bragalli, 1678



29. Sala terrena zámku Dečín, Apollón ve čtyřspřeží, Giuseppe Bragalli, 1678



30. Sala terrena zámku Dečín, Apollón ve čtyřspřeží, detail, Giuseppe Bragalli, 1678



31. Sala terrena zámku Dečín, Apollón ve čtyřspřeží, detail: putto, Giuseppe Bragalli, 1678.



32. Sala terrena zámku Dečín, Apollón ve čtyřspřeží, detail: Hóry, Giuseppe Bragalli, 1678



33. Vila Amerika v Praze, Apollón/Aurora na Pegasovi, Johann Ferdinand Schor, 1720



34. Vila Amerika v Praze, Alegorie Geometrie, Johann Ferdinand Schor, 1720



35. Vila Amerika v Praze, Alegorie Geometrie, Johann Ferdinand Schor, 1720



36. Vila Amerika v Praze, Alegorie Architektury, Johann Ferdinand Schor, 1720



37. Vila Amerika v Praze, Alegorie Malířství, Johann Ferdinand Schor, 1720



38. Vila Amerika v Praze, Alegorie Hudby, Johann Ferdinand Schor, 1720



39. Klementinum v Praze, Apollón na hoře Parnas, Johann Hiebel, 1724



41. Klementinum v Praze, klenba s iluzivní kupolí, Johann Hiebel, 1724



41. **Gaming**, alegorie Jitra, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



42. **Gaming**, alegorie Poledne, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



43. **Gaming**, alegorie Večera, Václav Vavřínek Reiner, 1724–1725



44. **Gaming**, alegorie Noci, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



45. **Gaming**, Teologické ctnosti, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



46. **Gaming**, Kardinální ctnosti a alegorie čtyř ročních období, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



47. **Gaming**, Apollón a Múzy, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



48. **Gaming**, Apollón a Múzy, detail: Pegas, Václav Vavřinec Reiner, 1724–1725



49. Dvorská knihovna Vídeň, freska v kupoli, Daniel Gran, 1726–1730



50. Dvorská knihovna Vídeň, freska v kupoli detail: Apollón a Herkules, Daniel Gran, 1726–1730



51. Dvorská knihovna Vídeň, Apollón a Múzy, detail, Daniel Gran, 1726–1730



52. **Kroměříž**, Apoteóza Karla z Lichtensteinu-Castelcorn a Leopolda Friedricha z Egkhu, Josef Stern, 1759



53. **Kroměříž**, Apoteóza Karla z Lichtensteinu-Castelcornu a Leopolda Friedricha z Egkhu, detail: Apollón a Múzy, Josef Stern, 1759



54. Zámek Nové Město nad Metují, Oslava Waltera Leslieho, Fabián Šebestián Václav Harovník, šedesátá léta 17. století



55. Vranov nad Dyjí, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695



56. Vranov nad Dyjí, detail nástropní malby Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695



57. **Vranov nad Dyjí**, detail koní, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695



58. **Vranov nad Dyjí**, detail Famy, nástropní malba Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695



59. Vranov nad Dyjí, malba v meziokenní výseči Sálu předků, Johann Michael Rottmayr, 1695



60. Vranov nad Dyjí, detail malby v meziokenní výseči Sálu předků: signatura, Johann Michael Rottmayr, 1695



61. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Saturn, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



62. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Jupiter, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



63. Clam-Gallasův palác v Praze, malířská výzdoba přízemí, Proserpina, 1727–1730



64. Clam-Gallasův palác v Praze, malířská výzdoba přízemí, Céres, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



65. Clam-Gallasův palác v Praze, malířská výzdoba přízemí, Mars a Apollón, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



66. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Venuše, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



67. Clam-Gallasův palác v Praze, malířská výzdoba přízemí, Bakchus, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



68. Clam-Gallasův palác v Praze, malířská výzdoba přízemí, Vulkán, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



69. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Merkur, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



70. **Clam-Gallasův palác v Praze**, malířská výzdoba přízemí, Luna / Diana, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



71. Clam-Gallasův palác v Praze, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, celkový pohled, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



72. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Apollón v triumfálním voze, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



73. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Múzy po levé straně: Terpsichoré, Thália, Uránie, Kleió, Kaliopé, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



74. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Múzy po pravé straně: Erató, Melpoméné, Euteropé, Polymnia, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



75. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Aurora a Lúcífer, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



76. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, Géníus světla probouzí Múzy, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



77. **Clam-Gallasův palác v Praze**, hlavní schodiště, Apollónuv triumf, démoni tmy, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1727–1730



78. Dolní Belveder ve Vídni, Apollónův triumf, Carlo Innocenzo Carlone, 1716



79. Dolní Belveder ve Vídni, Apollónův triumf, detail, Carlo Innocenzo Carlone, 1716



80. **Zámek Hetzendorf ve Vídni**, Apollónův triumf, Carlo Innocenzo Carlone, 1717



81. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723



82.

Horní Belveder ve Vídni, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Aurora, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723



83. Horní Belveder ve Vídni, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Apollón Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723



84. **Horní Belveder ve Vídni**, Triumf Apollóna a Aurory, detail: Múzy, Carlo Innocenzo Carlone, 1721–1723



85. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



86. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Apollón, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



87. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: alegorie Architektury, Sochařství a Malířství, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



88. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Múzy, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



89. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: skupina s Ecksteinovým autportrétem, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



90. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Herkules, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



91. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Trůnící Herkules, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



92. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: Trůnící alegorická postava, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



93. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, detail: signatura, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



94. **Zámek Milotice u Kyjova**, Apoteóza rodu Serényiů, Turci a portrét Karla Antonína Serényiho, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



95. Zámek Milotice u Kyjova, Apoteóza rodu Serényiů, Turci a portrét Jana Karla Serényiho, František Řehoř Ignác Eckstein, 1724



96. Göttweig, císař Karel VI. jako Apollón, Paul Troger, 1731