

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Veronika Knedlíková Wanková

**Malířská výzdoba zámku Bučovice
ve 2. pol. 16. století: recepce benátských
vzorů**

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD.

Praha 2015

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 30. 4. 2015

Veronika Knedlíková Wanková

Bibliografická citace

Malířská výzdoba zámku Bučovice ve 2. pol. 16. století: recepce benátských vzorů; disertační práce / Veronika Knedlíková Wanková; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD., Praha 2015, s. 288

Anotace

Malířská výzdoba zámku Bučovice ve 2. pol. 16. století: recepce benátských vzorů

Nástěnná malířská výzdoba, kterou si objednal stavitel bučovického zámku Jan Šembera Černoohorský z Boskovic v posledních dvaceti letech 16. století, má výrazný italizující charakter. Za života tohoto posledního mužského představitele rodu Boskoviců se podařilo vyzdobit pět pokojů nacházejících se v přízemí bučovického zámku. Jejich výzdoba odkazuje na Šemberovu vzdělanost, urozenost a bohatství.

Šembera studoval ve Vídni, kde se pravděpodobně setkal s antikvářem císaře Maxmiliána II., Jacopem Stradou, původem z Mantovy. Pro výzdobu pěti sálů mělo toto setkání zásadní význam, jelikož Jacopo Strada přijel do Bučovic a pobýval tam na přelomu let 1583–84. Bohužel však nevíme přesný účel jeho návštěvy. Ovšem vzhledem k jeho poradenským aktivitám při dekoracích sídel jiných aristokratů, můžeme předpokládat, že Strada mohl Šemberovým umělcům poskytnout nějaké předlohy nebo vymyslet koncept místností. Zároveň se Stradův pobyt mohl pojit s jeho touhou po uzdravení, jelikož byl nemocen a věděl, že Šembera podporoval alchymisty při hledání léků a léčivých přípravků.

V pokojích je malířská výzdoba propojena se sochařskou a dekorativní, tím místnosti získaly jedinečný charakter. Návštěvníka výzdoba zaujme jednak volbou námětů, ale také její celkovou promyšlenou koncepcí. Touha po jedinečnosti vyjádřená výzdobným systémem pokojů ukazuje na Šemberovu ambici vlastnit bohatě zdobené sídlo dle dobových požadavků na vlastní reprezentaci. V pokojích se prolíná několik vlivů, jedním z nich je i benátský, jelikož pro výzdobu Venušina pokoje byly využity jako předlohy díla benátského umělce Paola Veroneseho.

Klíčová slova

zámek v Bučovicích, Jan Šembera Černoohorský z Boskovic, Jacopo Strada, italské vzory, Giulio Romano, Paolo Veronese, výzdobný systém

Abstract

The unique painting decoration of the Bučovice chateau in the second half of the 16th century: reception of Venetian models

Wall paintings of Italian character in Bučovice Chateau in Moravia were created during the lifetime of an aristocrat Jan Šembera Černohorský of Boskovice in the last twenty years of the 16th century. The paintings are situated in five rooms in the ground floor of the castle; they should refer to the level of education, nobility and wealth of the donator, Jan Šembera.

Šembera was the last member of the important Moravian nobility Boskovic. In Vienna Šembera could have met the imperial antiquarian of the Emperor Maxmilian II, Jacopo Strada, who stayed at the Bučovice Chateau (1583–84). Strada is connected with the rooms' decoration. He could have provided the Šembera's artists with Italian models. His stay in Bučovice might have been connected with his mercantile activity as well as with his desire for recovery, since Šembera supported Jeroným Šlik's search for healing elixirs because he suffered from various diseases.

Thanks to a connection of paintings, statues and stuccos the decoration of all five rooms created a unique complex. This demonstrates Šembera's ambitions – he wanted to own a richly decorated representative chateau. Jacopo Strada was probably the person, who enabled Šembera to achieve that goal. Strada made a concept of the room decoration performing various epitomes. The decoration of the Bučovice Chateau can be understood as a proof of Šembera's priorities, since he spent all his funds to build and decorate the castle in the spectacular manner.

Keywords

Chateau Bučovice, Jan Šembera Černohorský z Boskovic, Jacopo Strada, italian models, Giulio Romano, Paolo Veronese, the system of decoration

Počet znaků (včetně mezer): 380 155

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Martinu Zlatohlávkovi za přínosné konzultace, historičce Kateřině Dufkové a historičce umění Elišce Zlatohlávkové za připomínky k textu, za vstřícnost a ochotu kastelánce zámku v Bučovicích paní Janě Buriánkové, za pomoc s překlady latinských textů Rostislavě Gažíkové Fečové a Pavlu Koronthálymu a za jazykové korektury Zdeňce Janušové. Děkuji manželovi za trpělivost, pomoc i rady a v neposlední řadě celé rodině za podporu.

Obsah

Úvod.....	6
Stručný přehled literatury.....	10
1. Význam výzdoby šlechtického sídla 16. století.....	16
2. Jižní Morava a zámek Bučovice.....	20
3. Poznámky k životu Jana Šembery.....	27
4. Poznámky k životu a sbírkám Jacopa Strady.....	32
5. Pět pokojů západního křídla zámku.....	43
5.1 Císařský sál.....	46
5.1.1 Schéma výzdoby Císařského sálu.....	46
5.1.2 Popis výzdoby Císařského sálu.....	47
I. Císařské sály na panovnických sídlech.....	47
II. Volba antických císařů.....	49
III. Bučovičtí císaři.....	52
IV. Karel V. porážející Turka.....	53
V. Únos Evropy.....	59
VI. Mars a Diana.....	62
VII. Nástrovní obrazy.....	66
VIII. Drobné monochromní malby.....	77
IX. Alegorické postavy z okenních špalet.....	84
X. Význam sálu.....	84
5.2 Venušin pokoj.....	86
5.2.1 Schéma výzdoby Venušina pokoje.....	86
5.2.2 Popis výzdoby Venušina pokoje.....	87
I. Centrální pole s Venuší a Adónidem.....	87
II. Triumf Dobré pověsti.....	89
III. Veronese a jeho <i>chiaroscuro</i> kresby.....	90
IV. Triumf Umírněnosti nad Neřestí.....	93
V. Alegorie Síly a Moci.....	95
VI. Osud kreseb Paola Veroneseho.....	97
VI. Význam sálu.....	98
5.3 Zaječí pokoj.....	101
5.3.1 Schéma výzdoby Zaječího pokoje.....	101

5.3.2 Popis výzdoby Zaječího pokoje.....	102
I. Záliba v lovu.....	102
II. Šemberův obdiv ke koním.....	103
III. Masopust v 16. století.....	104
IV. Záměna lidských rolí se zvířecími.....	106
IV. Malovaná zrcadla v rozích pokoje.....	108
V. Zaječí pokoj v souvislostech.....	109
VI. Vídeňský vzor.....	110
VII. Převrácený svět v moravském prostředí.....	112
5.4 Ptačí pokoj.....	113
5.4.1 Schéma výzdoby Ptačího pokoje.....	113
5.4.2 Popis výzdoby Ptačího pokoje.....	114
I. Grotesková výzdoba.....	114
II. Pergola s amorkem.....	118
III. Emblémy bučovického stropu.....	121
IV. Terakotová výzdoba.....	125
5.5 Pokoj pěti smyslů.....	129
5.5.1 Schéma výzdoby Pokoje pěti smyslů.....	129
5.5.2 Popis výzdoby Pokoje pěti smyslů.....	130
I. Původ názvu pokoje.....	130
II. Předloha pro bučovické smysly.....	133
III. Pět smyslů na jiných zámčích.....	135
IV. Bučovické alegorie smyslů.....	136
V. Malby v rohových zrcadlech.....	138
VI. Únos Sabineek v oválném poli.....	142
VII. Mucius Scaevola před Porsenou v oválném poli.....	145
VIII. Souvislosti s monochromní výzdobou římských fasád.....	147
IX. Konkrétní vazby monochromních maleb na Palazzo Ricci.....	150
X. Volba motivů pro Pokoj pěti smyslů.....	153
Závěr.....	156
Seznam použitých pramenů a literatury.....	161
Seznam obrazové přílohy.....	208
Obrazová příloha.....	222

Úvod

Tato práce se věnuje nástěnným malbám italizujícího charakteru nacházejících se v přízemí bučovického zámku, které vznikly z popudu moravského šlechtice Jana Šembery Černohorského z Boskovic v posledních dvaceti letech 16. století. Období tohoto a předchozího století představuje v českých zemích zlatý věk nástěnného malířství, i když se u velkého množství děl často oceňovala před výtvarnou kvalitou především jejich kulturně-historická hodnota.¹ V dílech objednaných českými či moravskými šlechtici nelze hledat obdobu umění italské renesance, ale spíše reflexi tamního manýristického umění.² Jak historička umění Milena Bártlová upozorňuje, inspirační zdroje by se neměly chápat jako měřítko vyspělosti, poněvadž adaptace umělecké tvorby na místní podmínky byla častokrát podmínkou přijatelnosti a sdílnosti nového stylu.³ Velkým mezníkem pro výzdobu interiérů aristokratických sídel byl nástup Habsburků, kteří svou stylizací ve výtvarné prezentaci navazovali na římské císařství. Tato proměna vedla i ke změně životního stylu, na kterou česká i moravská šlechta záhy reagovala.⁴

Jedním ze základních požadavků šlechty bylo vlastnit reprezentativní místnosti, jež by ukazovaly na její vzdělanost, urozenost a bohatství.⁵ Výzdoba interiérů měla návštěvníka přesvědčit o mravnosti majitele a pěstování ctností, upomínala na jeho tužby či přání a prezentovala jeho žebříček hodnot. Mohla vyjadřovat šlechticovu potřebu po osvobození od tělesnosti, které bylo možno dosáhnout neustálým rozvíjením lidské intelektuální činnosti. Pro splnění objednatelových představ domácí i cizí umělci nejčastěji využívali grafické listy, jejichž velké množství kolovalo Evropou. Často byly grafické cykly pouze mechanicky převáděny pro další použití tak, aby se uspokojila poptávka trhu.⁶ Výsledná realizace se ale od původních zdrojů mohla lišit (i v obsahové rovině) dle objednatelových požadavků.⁷ Bohužel se jen zřídka

¹ KRČÁLOVÁ 1989b, 63.

² K projevům manýrismu v českém prostředí viz PREISS 1969, 50–55; KRČÁLOVÁ 1969, 68–86.

³ BARTLOVÁ 2013, 43.

⁴ PREISS 1986, 19.

⁵ K tomuto tématu se váže: BŮŽEK/ KRÁL 2007; BŮŽEK/ HRDLIČKA/ KRÁL/ VYBÍRAL 2002; KUBEŠ 2005.

⁶ MILTOVÁ 2009, 18.

⁷ MILTOVÁ 2009, 46.

dovídáme konkrétní jména malířů, štukatérů, sochařů či dekoratérů nebo se naopak v pramenech setkáváme se jmény, ke kterým dnes nelze přiřadit žádné dílo.

Umělci zasvěcení do výzdoby panovnických sídel disponovali nejčastěji mědirytinami nejruznějších autorů s náboženskými, historickými, mytologickými náměty, ale i výjevy ze soudobého života a kultury. Pokud je sám objednavatel nijak zásadně neomezoval nebo nepředurčoval výzdobu, sami poté zvážili, zdali použít z grafických předloh jen figury, celý výjev nebo rovnou kompletní cyklus dokumentující již existující umělecká díla.⁸

Prvním impulsem předkládané práce byla publikovaná literatura, která zdůrazňovala italizující charakter bučovických maleb. Nejvíce byl spatřován ve výzdobě Venušina pokoje, jehož centrální pole zdobí kopie obrazu benátského umělce Paola Veroneseho.⁹ Dále byla nacházena spojitost s jeho dekoracemi ve vile Barbaro v obci Maser v oblasti Benátska. Jednalo se však o konkrétní příklady uváděné k určitým dílům a jiná výzdobná pole dosavadní literatura opomíjela.¹⁰ Celistvost, která je společným znakem výzdobných systémů severoitalských vil, nebyla v Bučovicích spatřována. V každé z místností byly popsány téměř všechny náměty, ale konkrétním předstupňům a jejich cestám do Bučovic se nikdo více nevěnoval. Na vině byl snad nedostatek zpráv o dokumentovaných umělcích a větší zájem o štukovou výzdobu či architekturu zámku. Základní teze této práce byla tedy postavena na bádání po případných dalších benátských vzorech, které se daly předpokládat. Možné další benátské souvislosti naznačovala kresba, která byla předlohou pro *Vítězství dobré pověsti nad špatnou* ze stropu Venušina pokoje tehdy připisovaná Paulu Farinatimu, jenž pracoval v dílně Paola Veroneseho.¹¹

Disertační práce se tedy odvíjela od reflexe benátských vzorů v bučovické zámecké výzdobě. Bádání bylo přirozeně zahájeno malířskou výzdobou Venušina pokoje, nicméně záhy bylo zřejmé, že hlavní osobou mimo objednavatele výzdoby byl antikvář

⁸ KRČÁLOVÁ 1989b, 63–92.

⁹ KRČÁLOVÁ 1979; SAMEK/ŘEHOLKA/VACKOVÁ/NOVÁK 2003; FIŠER/LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139–143.

¹⁰ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959, 275; SMĚLÁ/VACKOVÁ 1980, 75–81; VACKOVÁ 1979, 227–247; KRČÁLOVÁ 1979; FIŠER/LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139–143; SAMEK/ŘEHOLKA/VACKOVÁ/NOVÁK 2003.

¹¹ FIŠER/LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139–143.

Jacopo Strada, který na bučovickém zámku pobýval.¹² Není sice jasné, za jakým účelem tam přijel, ale odkrývání dalších vzorů bučovických maleb, odkazujících na kontakty a činnost tohoto císařského antikváře, jeho pomoc dosvědčily. Nalezené vzory totiž směřovaly do Mantovy, odkud pocházel, Říma, kde pobýval a nechal si dokumentovat tamní umění, do Vídně, kde převážně žil a měl svou vlastní sbírku, a k dílům, která si objednával bavorský vévoda Albrecht V., pro něhož Strada pracoval.

O Stradově přínosu v malířské výzdobě místností se neuvažovalo jen v Bučovicích, ale také v interiérech zámku Kratochvíle, vytvořených pro Viléma z Rožmberka. Vyzdobené pokoje Kratochvíle se řadily k vysoce hodnoceným dílům vznikajícím ve druhé polovině 16. století, jako například byly výzdobné systémy pokojů objednaných kurfiřtem Augustem Saským nebo vévodou Albrechtem V. Bavorským.¹³ Všechny tyto počiny spojuje jediná osoba, císařský antikvář Jacopo Strada, který byl prokazatelně se všemi čtyřmi objednateli v úzkém kontaktu.

V literatuře často zmiňované ale blíže nedefinované italské vzory se do Bučovic dostaly zřejmě přes Vídeň skrz Stradu. V jeho vídeňském domě jsou dokumentovány sběratelské výměny, obchody a schůzky se šlechtici, umělci či znalci. Jako společný vzor pro bučovický zámek i Kratochvíli lze označit jednak mantovský palác Palazzo Te, jehož výzdobu si Strada nechal kresebně zdokumentovat, a jednak Stradou navržený vídeňský renesanční předměstský zámek Neugebäude vybudovaný císařem Maxmiliánem II. Výzdoba Neugebäude se však bohužel do dnešních dnů nedochovala.¹⁴ Ve všech případech nebyla výzdoba prvoplánová, nýbrž se kladl důraz na vzájemnou propojenost myšlenek, vztahů, představ a otevírání nového prostoru; v českém prostředí však se zvláštním důrazem na sdílnost a srozumitelnost.

Díky nově odhaleným příkladům inspiračních zdrojů zjištěných během studia výzdoby bučovických místností se dá předpokládat, s jakými umělci byl Jacopo Strada v kontaktu nebo jaké předměty mohl mít ve svých sbírkách. Cílem práce tedy bylo poukázat na ambiciózní výzdobu pěti bučovických pokojů, která se za Stradovy asistence vyvinula do jedinečného celku, z velké části interpretujícího italské vzory.

¹² LIETZMANN 1987.

¹³ BŮŽEK/ JAKUBEC 2012, 200, 231.

¹⁴ LIETZMANN 1987, 108, 118; HOLZSCHUH 1989, 366–369; HÖHLE 1989, 356–365; GRIEMANN 2008, 9sqq.

Práce je rozčleněna do pěti kapitol. Před první kapitolu bylo pro lepší orientaci v problematice vázající se k Bučovicím vloženo několik slov k literatuře. První kapitola uvádí čtenáře do tématu tím, že shrnuje hlavní poselství vnitřní výzdoby sídel. Následuje druhá kapitola podávající informace o zámku, o umělcích spjatých s výzdobou a dědicích po Janu Šemberovi. Třetí kapitola se věnuje životu Jana Šembery, aby bylo možno lépe pochopit jeho ambice a směřování v úpravách zámku. Čtvrtá kapitola popisuje život další osoby spjaté s Bučovicemi, kterou byl Jacopo Strada. Zaměřuje se na jeho pohyb po Evropě, sběratelskou činnost a práci pro různé aristokraty. Pátá kapitola představuje jádro celé práce. Je dělena do pěti podkapitol, z nichž se každá zabývá jedním ze sálů, jejichž výzdoba vznikla za života Jana Šembery. Jednotlivé podkapitoly zahajuje půdorys pokojů s popisem, kde se jaký námět objevuje. Přestože má práce v názvu, že se bude zabývat jen malířskou výzdobou, není možné ji od sochařské oddělit. To by pak mohlo vést k nepochopení koncepce sálů, proto jsou sochařská díla zahrnuta i do nákresu půdorysu místností. Text zaobírající se místnostmi se dále člení na oddíly, jejichž počet se liší dle typu a rozsahu dané výzdoby. Práci zakončuje závěrečné shrnutí, které klade důraz na jedinečnost předloh bučovické výzdoby. Následuje seznam pramenů a literatury se seznamem použitých ilustrací.

Stručný přehled literatury

Literatura vázající se k předkládané práci má mnoho linií. Pro pochopení historických souvislostí jsou nezbytné studie věnující se rodu Boskoviců¹⁵, kteří patřili k předním moravským šlechtickým rodům a mnozí z nich zastávali významné posty v zemské správě nebo na panovnickém dvoře. První souhrnné informace o rodových dějinách pocházejí od polského genealoga druhé poloviny 16. století Bartoloměje Paprockého z Hlohola a Paprocké vůle.¹⁶

Stavitelem zámku v Bučovicích byl poslední představitel tohoto rodu Jan Šembera Černoohorský z Boskovic.¹⁷ Poznání jeho života – jak vyrůstal, studoval, zdali se vydal na kavalírskou cestu, zda se účastnil bojů proti tureckým nepřátelům, zda a jak byl ve spojení s císařským dvorem, jaké měl stavební ambice, náboženské vyznání, nejnověji shrnula a nové poznatky přinesla Kateřina Dufková ve své knize *Jan Šembera Černoohorský z Boskovic: moravský Petr Vok*.¹⁸ Tato studentka doktorského stupně oboru historie se osobě moravského šlechtice věnovala již dříve ve své bakalářské i magisterské práci¹⁹ pod vedením Marie Šedivé Koldinské, jejíž studie každodennosti šlechtického života nelze rovněž v souvislosti s bučovickou malířskou výzdobou opomenout.²⁰ I když k Šemberovu životu nenacházíme tolik pramenů jako u jeho rožmberského protějška, srovnání Kateřiny Dufkové s tímto českým šlechticem ukázalo mnohé paralely. U vztahu dvou bratrů, staršího Albrechta Černoohorského z Boskovic a Jana Šembery, Kateřina Dufková předpokládala týž model jako u sourozenců Viléma

¹⁵ KRATOCHVÍL 1920; PILNÁČEK 1925; PILNÁČEK 1926; PILNÁČEK 1927; PILNÁČEK 1930; ŠEMBERA 1836; ŠEMBERA 1870; VÁLKA 1996.

¹⁶ POKORNÝ/ PALÁT 1979.

¹⁷ Jeden z nejdůležitějších pramenů uvádějící také jména umělců spojených s výzdobou zámku je závěť Jana Šembery. – Závěť Jana Šembery Černoohorského z Boskovic z roku 1596 (SLHA, H 1548), kopie a přepis Tomáš Borovský, viz KROUPA/ BOROVSÝ/ ŠTĚRBOVÁ 1997, archivní příloha; FEDOR 2004; ŠABATOVÁ 2006, archivní příloha; ŠEMBERA 1835, 79–88; POKORNÝ 1919.

¹⁸ DUFKOVÁ 2014.

¹⁹ DUFKOVÁ 2010; DUFKOVÁ 2012.

²⁰ KOLDINSKÁ 2001; KOLDINSKÁ 2003a, 189–197; KOLDINSKÁ 2003b, 553–570.

z Rožmberka a Petra Voka, kdy mladší Petr se společensky etabloval ve stínu úspěšného staršího sourozence.²¹

Pro časové vymezení malířské výzdoby je nezbytné prostudovat kulturní dění na Moravě²² a zabývat se následnými majiteli zámku v Bučovicích. Ty představoval rod Lichtenštejnů²³, jelikož se za jejich příslušníky provdaly obě Šemberovy dcery.²⁴ Proto jsou archivní prameny rodu Boskoviců z velké části uloženy v lichtenštejnském archivu ve Vídni.

K výzdobě zámku se váže i činnost Mantovana Jacopa Strady, který působil jako zprostředkovatel uměleckých děl, sbíral umění, radil aristokratům s výzdobnými programy nebo zaznamenával antické památky a mince. Zmapování jeho životní cesty a poznání míst, kde pracoval, a osob, jež ho zaměstnávaly, jsou nezbytná k vlastnímu úsudku a zhodnocení Stradova prameny doloženému pobytu na zámku v Bučovicích. V tomto ohledu je naprosto nezbytné soustředit svou pozornost na práce Hildy Lietzmann²⁵ a Dirka Jacoba Jansena,²⁶ který bude v tomto roce publikovat obsáhlé monografické dílo věnující se osobě Jacopa Strady.

Ke stavební historii zámku se vyjadřuje práce Fabiána Slabého²⁷, který zmínil údajný první rozpočet zámku datovaný do roku 1567 a uvedl přepis dvou smluv mezi stavitelem a architektem bučovického zámku Pietrem Gabrim, nebo Gabriho závět', v níž si stěžoval, že mu Jan Šembera dluží peníze ze stavby zámku v Bučovicích. Užitému architektonickému typu zámku sledujícímu vzorník Sebastiana Serlia se věnoval Jiří Kroupa.²⁸

²¹ Pro srovnání nejužší výběr z literatury týkající se Rožmberků viz PÁNEK 1991; PÁNEK 1985; BŮŽEK 1993, 233sqq.; pro srovnání mecenátu obou šlechticů viz PÁNEK 1990, 159–178.

²² KNOZ 2001; HLOBIL/ PETRŮ 1992.

²³ WILHELM 1976; JUŘÍK 2009; STLOUKAL 1912; WINKELBAUER 1993, 179–198; ŠEMBERA 1870.

²⁴ KRATOCHVÍL 1920; KRATOCHVÍL 1922; KRATOCHVÍL 1923.

²⁵ LIETZMANN 1987; LIETZMANN 1997, 377–399; LIETZMANN 1998, 236sqq.

²⁶ JANSEN 2012, 171–178; JANSEN 2009/10, 200–213; JANSEN 2004, 176–193; JANSEN 1998, 229–232; JANSEN 1996, 737–740; JANSEN 1994, 181–188; JANSEN 1992, 182–202; JANSEN 1991b, 59–76.

²⁷ SLABÝ 1940; SLABÝ 1947, 310–314, citován zápis z brněnských městských knih AMB, rkp. č. 50, fol. 265–270.

²⁸ KROUPA 2001, 13–37; KROUPA 1998, 64–69.

Výzdoba zámeckých pokojů byla přirozeně závislá na architektuře tohoto zámku, k jejímu poznání nejnověji přispěl jeho stavebněhistorický průzkum. V roce 1997 byl proveden pracovníky Památkového ústavu v Brně²⁹, na něj o čtyři roky později navázal doplňující stavebněhistorický průzkum, jehož výsledky zpracovala Lenka Šabatová. Ze zjištěných poznatků vyvodila nové závěry. Doložila například, že v případě bučovického zámku se nejednalo o typologicky čistou renesanční architekturu vzniklou v poslední třetině 16. století, ale že až ve třicátých letech 17. století získal zámek současnou podobu se čtyřmi věžemi. Do té doby se zámek využíval jako nedokončený.³⁰ Dále seskupila veškerou literaturu týkající se zámku, restaurátorské a konzervátorské zprávy, archivní materiály nebo provedla fotografickou dokumentaci. Restaurátorské zásahy zachránily některé opadající malby a zabránily jejich další degradaci. Zprávy o činnosti restaurátorů zaznamenávají především stav maleb před zásahem, uvádí techniku malby i použité materiály.³¹ Pro teorii výzdoby pokojů se ukázala jako zásadní mezioborová spolupráce restaurátora Františka Fišera a historičky umění Milady Lejskové-Matyášové.³² Sochařkou zkušenost s pálenou hlínou spojila Magdaléna Smělá s historičkou umění Jarmilou Vackovou.³³

²⁹ KROUPA/ BOROVSKÝ/ ŠTĚRBOVÁ 1997.

³⁰ ŠABATOVÁ 2006, 58.

³¹ Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně (NPÚ, ÚOP v Brně), spisový archiv: *protokol z předání místností, 16. května 1951; předběžný rozpočet, 10. srpna 1951; nabídka na restauraci renesančních nástěnných maleb ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 14. dubna 1954; zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954; Bučovice – státní zámek – malby, František Fišer, 22. září 1955; Nabídka na restauraci nástěnných maleb v Císařském sálu a sálu Venušině ve státním zámku v Bučovicích, restaurovaných v letech 1952–53 Družstvem Tvar, František Fišer, 7. ledna 1956; Zpráva o restaurátorských pracech na osmi figurálních malbách v oválných medailonech na stěnách okenních špalet „Císařského sálu“ na zámku v Bučovicích, František Sysel, 2. prosince 1984; Zápis o restaurátorských pracech na malbách v ostění oken císařského sálu zámku v Bučovicích, František Sysel, 27. listopadu 1986; převzetí restaurátorských prací 1. etapy dne 28. listopadu 1984 č.j. ÚOPa 5777/84; zápis o průběhu prací 2. etapy z 26. 11. 1986, č.j. 6515/86.*

³² FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139–143; LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1960, 287–299.

³³ Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně (NPÚ, ÚOP v Brně), spisový archiv: stručnou zprávu o restaurování podal Miroslav Böswart, 14. ledna 1952, štukatérské práce označil jako pálenou hlínu, viz SMĚLÁ/ VACKOVÁ 1980, 75–81.

Z historiků umění se nástěnné malířské výzdobě zámku věnovala nejvíce Jarmila Krčálová. Její rukopisné poznámky lze studovat v Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění v Praze.³⁴ Většinu svých zjištění publikovala³⁵ a výzdobě zámku zasvětila samostatnou knihu *Zámek v Bučovicích*.³⁶ Ještě před ní historii zámku, jeho architekturu, výzdobu, knihovnu a okolí komplexně představila Dobroslava Menclová.³⁷ Další historici umění se věnovali vnitřní výzdobě zámku³⁸, štukovému rozvrhu polí³⁹, projevům manýrismu v Bučovicích.⁴⁰ O dataci nástěnných maleb debatovala Jarmila Vacková s Eliškou Fučíkovou.⁴¹ Ikonografii a význam Císařského sálu se pokusila vysvětlit Jarmila Vacková⁴², následně Jan Royt⁴³ a nejnověji Václav Bůžek.⁴⁴ Ke shrnutí konceptu výzdoby, historii zámku⁴⁵, průběhu stavebních prací, jmen vázaných k zámku či vzhledu původní zahrady došlo v knize *Zámek Bučovice* vzniklé pod vedením Bohumila Samka.⁴⁶

Základní informace o Šemberově zámku bylo možno zjistit z encyklopedických příruček o hradech a zámcích jižní Moravy⁴⁷, okolnosti vzniku zámku a bučovického kostela studoval Karel Tihelka.⁴⁸ Zámku jako celku se věnoval kroměřížský rodák Erich Hubala.⁴⁹ Přehled o tom, jak umělci přicházeli pracovat na jižní Moravu, ze kterých

³⁴ Ústav dějin umění AV ČR v. v. i., Praha (ÚDU AV ČR), Fond Jarmily Krčálové (1928–1993), Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR v. v. i.

³⁵ KRČÁLOVÁ 1976; KRČÁLOVÁ 1962, 276–282; KRČÁLOVÁ 1989a; KRČÁLOVÁ 1989b; HOŘEJŠÍ / KRČÁLOVÁ / NEUMANN et al. 1979.

³⁶ KRČÁLOVÁ 1979.

³⁷ MENCLOVÁ 1954.

³⁸ KYBALOVÁ 1985, 205–245.

³⁹ JAKUBEC 2002, 297–324; JAKUBEC 2003, 278–291.

⁴⁰ KEPRT 1991; VÁCHA 2002, 82–94.

⁴¹ FUČÍKOVÁ 1983, 263sq.; VACKOVÁ 1983, 265sq.

⁴² VACKOVÁ 1979, 227–247.

⁴³ ROYT 1997, 357–368.

⁴⁴ BŮŽEK 2009, 311–322.

⁴⁵ ŠMRHA 1959, 152–155.

⁴⁶ SAMEK 1994, 294–298; SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003.

⁴⁷ FIALA/ HOSÁK/ PAVEL et al. 1981, 60–64; KUČA 1996, 388–392.

⁴⁸ TIHELKA 1951, 12–19; TIHELKA 1967a, 238–242; TIHELKA 1967b, 3–10; TIHELKA 1968.

⁴⁹ HUBALA 1965; HUBALA 1983, 42–52; HUBALA 1985, 114–167.

oblastí převažovali a na jakých projektech se podíleli, doplnily práce Karla Šmrhy⁵⁰, Petra Kroupy⁵¹ a Zory Pelouškové.⁵²

V souvislosti s umělci pracujícími na jižní Moravě je nutno uvést i umělce zapojené do výzdoby zámku Neugebäude nacházejícího se jihovýchodně od Vídně. Zámek se bohužel ve své původní podobě nedochoval, ale nelze vyloučit, že by předlohy pro jeho výzdobu nebo konkrétní umělecká díla mohla ovlivnit výzdobu bučovického zámku. Neugebäude byl původně projektován jako lovecké sídlo a letní rezidence císaře Maxmiliána II. Habsburského.⁵³ Na jeho vzhledu se mimo jiné podílel i Jacopo Strada.⁵⁴ Po Maxmiliánově smrti stavba nadále v malé míře pokračovala i za císaře Rudolfa II.⁵⁵ Zámek se ale nakonec v 17. století přestal používat a upadl do zapomnění, poté byl v 18. století za Marie Terezie částečně zničen a během 19. století se používal jako sklad střelného prachu. Na počátku dvacátých let 20. století došlo ke spojení s krematoriem centrálního hřbitova.⁵⁶

K umělcům podílejícím se na výtvarné dekoraci Maxmiliánova sídla patřil i sochař Hans Mont⁵⁷, jenž je spojován zároveň se sochařskou výzdobou zámku v Bučovicích. Díla umělců Paola Veroneseho, Polidora da Caravaggio a Giulia Romana výrazně ovlivnila podobu Šemberova sídla. Výběr námětů a jejich význam však byl závislý také na literárních pramenech dostupných ve šlechtických knihovnách a snad i přímo v Šemberově knihovně.⁵⁸ Aristokratické knihovny nevznikly jen jako pouhý výsledek sběratelské činnosti, ale byly zakládány především kvůli aktuální potřebě orientovat

⁵⁰ ŠMRHA 1960, 197–201; ŠMRHA 1967, 312–320.

⁵¹ KROUPA/ BÍLÝ 1987, 54–62; KROUPA/ BOROVSKÝ/ ŠTĚRBOVÁ 1997.

⁵² PELOUŠKOVÁ 1998, 5–29.

⁵³ EDELMAYER 1992; EVANS 1989; PRESS 1990, 471–475; WINKELBAUER 2003.

⁵⁴ JANSEN 1988, 132–146.

⁵⁵ LIETZMANN 1988, 176–182.

⁵⁶ LIPPMANN 2006/07, 18sq., 143–168; ILG 1895, 81–121; WEHDORN 2004.

⁵⁷ Hans Mont se narodil asi roku 1545 v Gentu a zemřel po roce 1582. Roku 1572 spolupracoval s Giambolognou ve Florencii, následně na jeho doporučení roku 1575 vstoupil do služeb k císaři Maxmiliánovi II. do Vídně. Pracoval na zámku Neugebäude poblíž Vídně na nástropní a nástěnné výzdobě. Roku 1576 následoval Rudolfa II. při přesídlení dvora do Prahy. Poté, co ztratil oko při tenisu, pracoval roku 1580 v Ulmu jako vedoucí stavby a řešil opevnění města. – LARSSON 1967, 1–12; VACKOVÁ 1979, 227–247; LIETZMANN 1987, 151sq.

⁵⁸ HRUBÝ 1932, 141–147; PETR 1994, 6–52; LUBOŠ 1993a, 388sq.; LUBOŠ 1993b, 420sq.

se v soudobém náboženském, politickém i společenském dění. Z hlediska dobového myšlení aristokratů byla i knihovna součástí prostředků k jejich symbolické reprezentaci.⁵⁹

Vnitřní výzdoba bučovického zámku s figurálními poli častokrát odkazuje na antické památky.⁶⁰ Doprovází ji grotesková výzdoba, pro jejíž poznání jsou zásadní práce André Chastela⁶¹, Alessandry Zamperini⁶² nebo z českého prostředí Tomáše Knoze.⁶³ Rovněž se lze v Bučovicích setkat s emblémy, kterým se v českém prostředí věnoval Lubomír Konečný⁶⁴, z velkého množství zahraničních badatelů uvedme například Maria Praze.⁶⁵ Pro srovnání bučovické výzdoby s výzdobnými systémy vil jsou užitečné práce Richarda Cocka⁶⁶, Bernharda Rupprechta⁶⁷, Guiseppa Pavanella a Vincenza Manciniho⁶⁸, Luciany Crosato Larcher⁶⁹ nebo Gerta Jana van der Smana.⁷⁰

Inspirací pro tuto práci byly studie a závěry Ernsta Hanse Gombricha⁷¹, Erwina Panofského⁷², Johna Shearmana⁷³ a v neposlední řadě Edgara Winda.⁷⁴

⁵⁹ BŮŽEK 2000, 87–101.

⁶⁰ Více k antickým vzorům: FREEDMAN 2011; BOBER/ RUBISTEIN 1986; VON BUSCH 1973; OBERHUBER/ FERINO PAGDEN 1989; VINTI 1995.

⁶¹ CHASTEL 2010.

⁶² ZAMPERINI 2013.

⁶³ KNOZ 1996.

⁶⁴ KONEČNÝ 2002.

⁶⁵ PRAZ 2014.

⁶⁶ COCKE 1972, 226–246.

⁶⁷ RUPPRECHT 1968, 229–240.

⁶⁸ PAVANELLO/ MANCINI 2008.

⁶⁹ CROSATO LARCHER 1962; CROSATO LARCHER 2004, 589–627; CROSATO LARCHER 2001, 495–502.

⁷⁰ VAN DER SMAN 1991, 37–58.

⁷¹ GOMBRICH 1966.

⁷² PANOFSKY 1955; PANOFSKY 1969.

⁷³ SHEARMAN 2008.

⁷⁴ WIND 1958.

1. Význam výzdoby šlechtického sídla 16. století

Vyšší moravská šlechta si na rozdíl od české udržela dominantní postavení po celé 15. století a v jejím rámci asi patnáct starobylých rodů, které ovládaly zemský sněm, soud i nejvyšší zemské úřady.⁷⁵ Titul znamenal pro šlechtu mnoho, jelikož značil urozenost, a odděloval její členy od zbytku obyvatelstva.⁷⁶ Urozenost byla dána minulostí, jejíž prezentace architektonickou formou, uměleckým ztvárněním zámeckého sídla, jeho vnitřní dispozicí či výbavou sloužila k symbolické komunikaci mezi šlechtici.⁷⁷ Stále se na ni upomínalo, což bylo zcela programové. Stavitelé k tomu ve spolupráci s umělci využívali všech možností, které jim dávala architektura, kamenné prvky, sgrafito, vnitřní nástěnná malba, závěsné obrazy, sochařská díla i užité umění. Jejich prostředky představovala heraldika, ikonografie a emblematika.

K výzdobě sídel byly používány předlohy, které se do českého a moravského prostředí šířily zejména díky volnému či vázanému grafickému umění. Z tohoto důvodu je nutné přikládat velkou váhu sběratelským aktivitám umělců i majitelů sídel. Středisky knižního trhu a vůbec knihtisku byly od první poloviny 16. století oblasti severní Itálie, Švýcarsko, jižní Německo a Podunají. Během druhé poloviny tohoto století se přidalo Porýní, Nizozemí a Sasko. Umělecké vzorníky bylo možno koupit na trzích ve městech, jako byly Antverpy, Brusel,⁷⁸ Lyon nebo Benátky. Knihy se získávaly rovněž na aukcích určených pro knihkupce či v dražbách, kde se nabízely knihy ze skladů ale i soukromé knihovny učenců nebo zemřelých movitých šlechticů.⁷⁹

Ať již byla v interiéru šlechtického sídla použita grafická předloha nebo nikoliv, záměrem bylo, aby veškerá výzdoba vzájemným provázáním vytvořila jednu symbolickou řeč sídla. Majitel zámku měl být snadno identifikován s antickou kulturní tradicí, proto se odkazovalo na římské císaře, antická díla či se používaly antikizující prvky. Majitel často svou osobu spojoval s vládnoucím panovníkem a dynastií, k čemuž využíval portréty historických i soudobých panovníků. Rovněž se mohl ztotožnit

⁷⁵ VÁLKA 1991, 168.

⁷⁶ MAŤA 2004, 90.

⁷⁷ DUFKOVÁ 2014, 17.

⁷⁸ EWING 1990, 558–584.

⁷⁹ ENGELBRECHT/ ELBELOVÁ 2015, 22sq.

s vlastním rodem v podobě heraldických symbolů rodů či oslavovat sebe samotného ikonografickými a emblematickými motivy.⁸⁰

Ambicí šlechtice bylo objednávat umělecká díla propojující intelekt s uměním⁸¹, aby jeho sídla jen nedekorovala a nezkrášlovala, ale přinášela vlastní estetické hodnoty s obsahovými poselstvími.⁸² Ve šlechtickém prostředí se oblíbeným tématem stalo ztvárnění slavné minulosti rodu, poněvadž úcta k tradici a předkům patřila mezi nejdůležitější dobové hodnoty.

Šlechtici byli již od mládí vedeni k povědomí o vlastní minulosti, aby v ní mohli hledat vzor, poučení a inspiraci pro vlastní život. Představovala však také závazek v podobě snahy vyrovnat se vlastním konáním významným činům předků. Někdy dokonce touha zdůraznit starobylost vlastního rodu vedla až k odvolávání se na pokrevní spřízněnost s mytologickými či biblickými postavami nebo s významnými osobnostmi starověkých či středověkých dějin.⁸³

Šlechtici byla stále připomínána určitá pravidla a představy o jeho chování. Očekávalo se, že se bude chovat jako chrabrá, moudrá, spravedlivá, umírněná a vznešená osoba. Tyto požadavky vycházely z křesťanských a antických tradic uplatňovaných při výchově, v mravoučných spisech a vzdělávacích programech šlechtických mladíků i dívek.⁸⁴ Zásadní body šlechticovy výchovy zmínil i Erasmus Rotterdamský ve své knize *O výchově křesťanského vladaře*, v níž kladl důraz na šlechtictví, které se posuzovalo podle obrazů předků nebo rodokmenu a vyplývalo ze ctnosti, správných činů či ze znalosti nejušlechtilejších nauk. Šlechtici měla být skutečnou poctou sláva, jež sama od sebe následovala za ctností a správnými skutky. Za největší zlo pak Erasmus považoval válku, jež by zemi přinesla bídu a rozvrat. Výchovu chápal jako celek⁸⁵ a podporoval ideu o obecném blahu, o které má panovník usilovat na prvním místě. Motiv ctnosti naopak nebyl tak silně akcentován v návodech

⁸⁰ KNOZ 2007, 34.

⁸¹ KNOZ 2007, 23–36.

⁸² KNOZ 2008, 151–166.

⁸³ MAREK 2007, 146sq.

⁸⁴ BŮŽEK 2011, 96.

⁸⁵ ROTTERDAMSKÝ 2009, 6–95.

na společenské chování Mantovana Baldassara Castiglioneho. Ve svém díle *Dvořan*⁸⁶ přinesl pohled na ideálního muže a ženu, jejichž přednosti by měly spočívat v mravních zásadách, inteligenci, vzdělání a kultuře těla. Nebyl zastáncem pasivního a pohodlného života na dvorech, nýbrž propagoval aktivní vzdělanost zaměřenou k pochopení a poznání sebe sama a okolního světa. Takovými a dalšími zásadami byli aristokraté poučeni⁸⁷ a znal je určitě i Jan Šembera Černoohorský z Boskovic, o jehož velmi dobré vzdělání se postaral jeho starší bratr, nejvyšší komorník Markrabství moravského, Albrecht, který byl nadšeným podporovatelem výtvarného i literárního umění.⁸⁸

V chování a motivaci jednotlivých aristokratů si lze povšimnout určité míry společensky žádoucí stylizace, jež odpovídala obecně přijímaným dobovým hodnotám. Toto dosvědčuje studie Petera Burkeho zabývající se šířením idejí Castiglioneho *Dvořana*.⁸⁹ Výzkumy knihoven středoevropského prostoru prokazují jeho četné zastoupení, i když jejich rozsah a především tematická skladba se u jednotlivých aristokratů výrazně lišila. V nákupech knih byly reflektovány především individuální zájmy šlechticů, které se formovaly rodinným prostředím, výchovou či případnou kavalírskou cestou.⁹⁰

Aristokratická sídla 16. století nelze chápat jako „pouhou“ uměleckou architekturu, ale jako součást atributů vznešenosti daného majitele, proto se v nich nachází individuální, rodinné nebo stavovské symboly.⁹¹ Princip, podle kterého se volily architektonické, kamenické či malířské dekorace, spočíval v jejich uplatňování v první řadě v reprezentačních pokojích a v prostorách obývaných majitelem nebo hosty.⁹² V alegorické výzdobě se zrcadlily především konkrétní myšlenky, které měly působit na diváka, zpříjemnit a zútulnit pokoje a případně ho poučit.⁹³ Pokud výzdobný systém⁹⁴ jednotlivých pokojů vypracoval nějaký humanista, většinou se soustředil

⁸⁶ CASTIGLIONE 1978.

⁸⁷ HOLÝ 2010, 57.

⁸⁸ URBÁNKOVÁ 1967, 27sq.; DUFKOVÁ 2014, 37sqq.

⁸⁹ BURKE 1996.

⁹⁰ BŮŽEK 2000, 87–101.

⁹¹ MACEK 1992, 1–16; KNOZ 1996, 29.

⁹² KNOZ 1996, 38.

⁹³ TOFFANIN 1920, 21–28.

⁹⁴ K výzdobným systémům viz MUCHKA/ PURŠ/ DOBALOVÁ/ HAUSENBLASOVÁ 2014, 331–339.

na oslavu zadavatelovy individuality, rodiny, města nebo instituce, k níž docházelo jen za podpory filosofických či náboženských idejí.⁹⁵ V 16. století bylo přijetí mezi bohy častou metou objednavatele. Ovšem, než by mohl mezi ně vstoupit, museli antičtí bohové sestoupit na zem, aby mu k jeho hrdinským činům dopomohli, proto byli velmi uctíváni a často do výzdoby zařazováni. Vztahovali se totiž ke šlechticově přítomnosti a zároveň byli chápáni jako reprezentativně působící obrazy.⁹⁶

⁹⁵ SEZNEC 1961, 286.

⁹⁶ STRONG 1991; BÉHAR 1996.

2. Jižní Morava a zámek Bučovice

Většina uměleckých vlivů přicházejících na jižní Moravu nejprve prošla přes blízký vídeňský habsburský dvůr. Situace se nezměnila ani po přesídlení panovnického sídla do Prahy. Brno jako centrum jižní Moravy přitahovalo cizí řemeslníky a obchodníky nejen svou náboženskou tolerancí, ale i atraktivní polohou mezi dvěma dvory, Vídní a Prahou, a biskupským stolcem v Olomouci.⁹⁷ Ve výtvarném umění se rozhodující úloha po roce 1526 připisuje italským a nizozemským umělcům, a i když častokrát nedosahovali úrovně renomovaných umělců, nelze podceňovat jejich řemeslné schopnosti.⁹⁸ Kontakty s cizinci se ještě zintenzivnily od poslední třetiny 16. století. Příčinou snad byla častější korespondence a zahraniční studijní cesty české a moravské šlechty.⁹⁹ Možná i tato skutečnost podpořila prudký nárůst výstavby a rekonstrukcí zámků v Čechách a hlavně na Moravě ve třetí čtvrtině 16. století.

Z moravských zámků se hned za Moravský Krumlov, který je považován za nejstarší příklad italizujícího typu, zařadil zámek v Bučovicích.¹⁰⁰ Jan Šembera Černoohorský z Boskovic se rozhodl pro nebyvalé řešení, a to, že přenesl své sídlo ze stávající tvrze, jež se poprvé připomíná roku 1369, na nově vybudovaný zámek.¹⁰¹ Tato praxe nebyla v českých zemích té doby zcela běžná, jelikož se většinou panovníci uchýlovali k přestavbě starších gotických staveb, k níž mohlo docházet v několika etapách. Šemberův ambiciózní projekt měl proto také svá úskalí. Kvůli finanční náročnosti byl zámek za jeho života využíván jen zčásti a jeho dokončení se nedožil (první stavební etapa zámku končí se Šemberovou smrtí roku 1597). Stávající vzhled zámek získal až po úpravách ve třicátých letech 17. století, které proběhly za Lichtenštejnů.¹⁰²

Jako stavební místo byl vybrán jižní okraj městečka, kde se nacházela dosud stojící tvrz a kostel¹⁰³ (předpokládá se, že současně se stavbou nového sídla bylo obojí

⁹⁷ PELOUŠKOVÁ 1998, 5.

⁹⁸ PELOUŠKOVÁ 1998, 6.

⁹⁹ PÁNEK 2003; CONRADS 1982, 45–64; SULITKOVÁ 1999, 55; HOJDA 2006, 35–40.

¹⁰⁰ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 47sq.

¹⁰¹ FIALA/ HOSÁK/ PAVEL et al. 1981, 60.

¹⁰² ŠABATOVÁ 2006, 58.

¹⁰³ ŠABATOVÁ 2006, 11.

zrušeno).¹⁰⁴ Tato tvrz se do majetku rodu Boskoviců dostala až sňatkem Šemberova otce Václava z Boskovic s Annou z Ojnic. Jan Šembera ji však dobře znal, jelikož zde trávil své dětství.¹⁰⁵ Po Václavově smrti v roce 1554 panství přešlo na jeho dva syny, nejprve na Albrechta a poté na Jana Šemberu.

Bučovický zámek se od ostatních lišil tím, že byl postaven v nížině a již od počátku se počítalo s velkou zahradou.¹⁰⁶ Architekt navrhl jednotnou stavbu tvořící uzavřené těleso.¹⁰⁷ Interiéry řešil v souladu s rostoucími nároky šlechtice na kulturu bydlení, reprezentaci a zábavu. Stejně jako ostatní soudobí architekti se i bučovický rozhodl uplatnit v místnostech nástěnnou malbu a gobelíny s mytologickými či historickými náměty. Tento celek doplnily krby, kachlová kamna a intarzovaný nábytek.¹⁰⁸

První zmínka o stavbě zámku se klade na základě dnes nekontrolovatelného údaje o existenci rozpočtu asi do roku 1567¹⁰⁹, ale doložitelná smlouva mezi stavitelem Pietrem Gabrim a Janem Šemberou Černoorským z Boskovic byla uzavřena až 2. června roku 1575.¹¹⁰ Poté ji následovala další z 29. května 1579 upravující podobu zámku (byly vypuštěny světnice v severním křídle a arkády byly přiřazeny přímo k obvodní zdi).¹¹¹

Stavitel bučovického zámku Pietro Gabri přišel na Moravu asi již před rokem 1572 a v Brně si téhož roku zakoupil dům.¹¹² Spolupracoval s bratrem Antoniem, jehož posléze sám Pietro doporučoval jako svého pokračovatele.

Za autora projektu bučovického zámku se dlouho považoval Pietro Ferrabosco di Lagno (1512 nebo 1513 – po roce 1588).¹¹³ Nicméně dnešní bádání se přiklání spíše

¹⁰⁴ Bohumil Samek předpokládá, že k tomu došlo k roku 1572, viz SAMEK a kol. 1993, 9; TIHELKA 1967a, 241; BORSKÝ/ STRÁNSKÁ/ VITULA 2002a, 251sq.; BORSKÝ/ STRÁNSKÁ/ VITULA 2002b, 102.

¹⁰⁵ DUFKOVÁ 2014, 86.

¹⁰⁶ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

¹⁰⁷ ČECHURA 2009, 417.

¹⁰⁸ ČECHURA 2009, 420.

¹⁰⁹ Fabián Slabý cituje zápis účetního rady V. E. Rafflesberga: „Roku 1567 přiložen jest k účtům rozpočet na stavbu zámku; poněvadž jeho stavba byla dokončena roku 1581, trvala 14 let.“ Slabý dodává komentář: „Protože veškerý archivní materiál byl odvezen z Bučovic do ústředního lichtenštejnského archivu ve Vídni, pátral jsem tam po onom rozpočtu, leč marně.“ – SLABÝ 1947, 310; SLABÝ 1940, 22.

¹¹⁰ Přepis vyplacených naturálií uveřejnil Fabián Slabý, viz SLABÝ 1947, 312.

¹¹¹ Přepis vyplacených naturálií uveřejnil Fabián Slabý, viz SLABÝ 1947, 313.

¹¹² ŠMRHA 1967, 314, pozn. 30.

k autorství císařského antikváře Jacopa Strady (kolem 1515–1588)¹¹⁴, jenž od podzimu 1583 do jara roku 1584 pobýval v Bučovicích.¹¹⁵ Poté, co se mu zhoršil jeho zdravotní stav, byl Strada převezen do Brna, kde nechal 30. dubna roku 1584 sepsat svou závěť.¹¹⁶

Ze stavebních dějin vyplývá, že práce v interiéru mohly začít již na počátku osmdesátých let 16. století, kdy se zasklívala okna.¹¹⁷ Stradův příjezd tak mohl souviset s touhou po uzdravení (Šembera podporoval svého švagra Jeronýma Šlika při hledání elixíru zmírňujícího bolesti¹¹⁸), jelikož již v dané době měl vážné zdravotní problémy, nebo bývalý císařský antikvář přijel s nabídkou na odkoupení kresebných či grafických předloh do nově vznikajících interiérů.¹¹⁹ Strada byl totiž znám jako umělecký poradce nejrozličnějších objednavatelů a zároveň zprostředkovatel umělců či řemeslníků. Navíc v období po smrti Stradova největšího podporovatele císaře Maxmiliána II. jen s obtížemi sháněl zájemce o své služby, a tak mohl být Šemberovi k dispozici.

Podobně jako neznáme autora návrhu zámku, není ani většina umělců podílejících se na výzdobě interiérů pramenně doložena. Ze stavebně historického průzkumu vyplynulo, že za Šemberova života bylo v přízemí západního křídla zámku vyzdobeno pět místností. Nelze však rozhodnout, zdali v těchto místnostech Šembera bydlel.¹²⁰

K autorům spojovaným se zámkem patřil kameník Eliáš, jenž pracoval na zámku kolem roku 1585 (Elia Canevale z Černé Hory).¹²¹ Jako hlavního malíře zámku Jarmila Krčálová navrhla Marcuse van Kaytzena (doložen 1586, zemřel 1591), jenž byl uveden v Šemberově závěti,¹²² a připsala mu výzdobu výpravných pokojů.¹²³ V Brně koupil

¹¹³ KRATOCHVÍL 1932, 8.

¹¹⁴ SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 15.

¹¹⁵ Doloženo závětí Jacopa Strady, v níž se uvádí, že několik měsíců pobýval u Jana Šembery na Moravě. – LIETZMANN 1987, 133.

¹¹⁶ LIETZMANN 1988, 182.

¹¹⁷ ŠABATOVÁ 2006, 67.

¹¹⁸ DURAJOVÁ/ SMÍŠEK 2008, 51.

¹¹⁹ JANSEN 1987, 16.

¹²⁰ ŠABATOVÁ 2006, 67.

¹²¹ KROUPA/ BÍLÝ 1987, 33; ŠABATOVÁ 2006, 62.

¹²² Šembera v závěti odkázal dceři Marka van Kaytzena Zuzaně ve své závěti finanční částku 300 zl., Kateřina z Boskovic ji pak roku 1602 chtěla do svého fraucimoru. – Závěť Jana Šembery Černohorského z Boskovic z roku 1596 (SLHA, H 1548), kopie a přepis Tomáš Borovský, viz KROUPA/ BOROVSÝ/

dům roku 1586 a při koupi byl přítomen jeho budoucí soused Antonio Gabri a sochař Hans Konrád.¹²⁴ O dva roky později koupil Kaytzen druhý pustý dům od Antonia Gabriho, který zřejmě zrenovoval.¹²⁵ V Bučovicích roku 1591 pak pravděpodobně Kaytzen náhle zemřel. V Brně se zdržoval zřejmě jen zřídka, proto lze uvažovat o tom, že mohl pobývat v Bučovicích a být dvorním malířem Jana Šembery. Nic však nesvědčí o jeho dříve uváděném nizozemském původu.¹²⁶

Pokoj pěti smyslů Jarmila Krčálová spojila s méně invenčními umělci pracujícími dle grafických předloh, malířem Lorencem Pukl Plucarem a Janem Panáčkem, na které Jan Šembera rovněž pamatoval ve své závěti.¹²⁷ O rudolfínském sochaři Hansi Montovi se uvažovalo jako o autorovi do interiéru určených kaširovaných plastik, což ale nebylo nikdy potvrzeno.¹²⁸

Zatímco o řemeslnících provádějících štukatérské práce nemáme žádnou zmínku, jejich vzory byly nalezeny v Serliově IV. knize o architektuře vydané Jacopem Stradou roku 1559.¹²⁹ Rohová místnost jihozápadního nároží byla koncipována jako čtyři propojené kruhové medailony navázané lištami na centrální obdélné pole. Ve vedlejší místnosti byl uplatněn motiv „srdce-list“¹³⁰ a doložené zámecké opevnění z roku 1594 vycházelo ze Serliových návrhů vil v VI. a VII. knize o architektuře řadící ho k typu

ŠTĚRBOVÁ 1997, archivní příloha; FEDOR 2004; ŠABATOVÁ 2006, archivní příloha; ŠMRHA 1960, 200sq.; PELOUŠKOVÁ 1998, 19.

¹²³ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

¹²⁴ AMB, kniha příjmů, rkp. 2769, fol. 67.

¹²⁵ KROUPA/ BÍLÝ 1987, 50.

¹²⁶ Konzultováno s nizozemskými badateli Katharinou VAN CAUTEREN, Kristou DE JONGE a Konradem OTTENHEYMENEM. Z literatury viz PELOUŠKOVÁ 1998, 20.

¹²⁷ V závěti se Janu Panáčkovi odkazuje 100 zl., Lorenczovi Pluczarovi 300 zl. – Závěť Jana Šembery Černohorského z Boskovic z roku 1596 (SLHA, H 1548), kopie a přepis Tomáš Borovský, viz KROUPA/ BOROVSÝ/ ŠTĚRBOVÁ 1997, archivní příloha; FEDOR 2004; ŠABATOVÁ 2006, archivní příloha.

V Bučovicích Pluczarovi zemřely dvě děti, v roce 1588 syn Jan a roku 1592 syn Tomáš, viz KRATOCHVÍL 1920, 9, pozn. 1; KRATOCHVÍL 1923, 5.

¹²⁸ KRČÁLOVÁ 1976, 42–49; NEUMANN 1978, 335sq.; SMĚLÁ/ VACKOVÁ 1980, 75–81; FUČÍKOVÁ 1983, 263sq.; VACKOVÁ 1983, 265sq.; KRČÁLOVÁ 1989a, 29sq.; SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 22–26.

¹²⁹ JAKUBEC 2002, 297–324; JAKUBEC 2003, 283.

¹³⁰ JAKUBEC 2003, 279.

„palazzo in fortezza“, arkádového zámku italského typu. Tento typ zámecké budovy měl pravidelnou dispozici s vnitřním nádvořím uprostřed areálu uzavřeného fortifikací.¹³¹

Pro nedostatek pramenů si ale jen velmi obtížně můžeme vytvořit přesnější představu o dobové podobě zámku, i když ještě nedokončená stavba byla již roku 1581 částečně obývána.¹³² V době Šemberovy smrti sice stály arkádové chodby, ale místnosti v patrech nebyly všechny dokončeny a ani plně vybaveny. Stavba musela být z čistě technických důvodů zastřešena a v Zaječím pokoji bylo původně vyžděno schodiště spojující přízemí s patrem.¹³³

Po roce 1604 učinila Kateřina z Boskovic spoluvlastníkem zámku Maxmiliána z Lichtenštejna.¹³⁴ Z této doby nemáme žádnou zprávu o stavební činnosti, avšak o čtyři roky později se dovídáme, že zámek byl užíván jako sídelní místo.¹³⁵ Až po smrti Kateřiny z Boskovic (†1637) byl sepsán inventář dokládající, že sídlo patřilo k lichtenštejnovým reprezentativním sídlům.¹³⁶ Dispoziční i funkční členění místností západního a východního křídla v přízemí vycházelo ze schématu obytného pokoje a komory určené především na spaní.¹³⁷ Výpravně zdobené pokoje v přízemí byly rozděleny do dvou částí. Na jižní straně křídla „*pokoj zajičí dolní*“ propojoval „*pokoj dole*“ s „*pokojem císařským*“.¹³⁸ V severní části se za vstupní síní nacházel zcela

¹³¹ KROUPA 1998, 64–69; KROUPA 2001, 13; JAKUBEC 2005, 91–105.

¹³² Fabián Slabý cituje V. E. Rafflesberga. – SLABÝ 1940, 9, 22; KRAMOLIŠ 1900, 46.

¹³³ V restaurátorské dokumentaci akademického malíře Františka Fišera, Zaječí sál: „*V jihozápadním rohu sálu, kde bylo odstraněno schodiště vedoucí do 1. patra, byla malba v ornamentální části dokonponována včetně rohové kartuše, jejíž výplň byla jen vytónována.*“ dne 11. září 1954, archiv NPÚ ÚOP v Brně.

¹³⁴ ROHLÍK 1957, 346.

¹³⁵ ŠABATOVÁ 2006, 69.

¹³⁶ Pozůstalostní inventář Kateřiny Černoohorské z Boskovic z 1. února 1637. – SLHA, H 1893. – Skutečnost, že zámek byl užíván jako sídelní místo, dokládá dopis Karla z Lichtenštejna zmiňující se o bučovickém setkání královských komisařů a zástupců stavů dne 21. března roku 1608. – MAŤA 1999, 139–162; KRATOCHVÍL 1922, 6.

¹³⁷ ŠABATOVÁ 2006, 80; NEUDERTOVÁ 1999, 163–199.

¹³⁸ Pozůstalostní inventář Kateřiny Černoohorské z Boskovic z 1. února 1637 – SLHA, H 1893; opis k dispozici viz ŠABATOVÁ 2006 – Inventář. V němž věci Martinovi Mincerovi cimervarterovi

zařízený „pokoj knížete Karla“ (pokoj Karla Eusebia, Maxmiliánova synovce) s komorou a „pokoj černý dole“ s komorou.¹³⁹ Část malovaných pokojů v přízemí

bučovskému odvedené, z nichž on budaucně odpovidati povinnen bude, poznamenané jsau. Obnoven dne Prvního dne Februarii Letha Páně 1637:

No. 9, V pokoji zajičím dolním: lůžko bílé pozlacené krumplování po jednej straně 1x; rohože 3x.

No. 10, Pokoj dole: lůžko ořechový pozlacený 1x; na něm madrací barchanový 2x; madrací bílá damašková 1x; polštář dlouhej damaškovéj bílej 1x; podušky malý barchanový bílý karmazynem modrej bodenem obšitý 2x; podušky malý barchanový bílý zlaté barvy tykytou obšitý 2x; podušky malý plátěný modrou tekytou obšitý 2x.

No. 11 V pokoji císařském: stuol mramorovej strakatej 1x; stuol zelenej 1x.

¹³⁹ Pozůstalostní inventář Kateřiny Černoohorské z Boskovic z 1. února 1637. – SLHA, H 1893; opis k dispozici viz ŠABATOVÁ 2006 – Inventář. V němž věci Martinovi Mincerovi cimervarterovi bučovskému odvedené, z nichž on budaucně odpovidati povinnen bude, poznamenané jsau. Obnoven dne Prvního dne Februarii Letha Páně 1637:

No. 12 V pokoji knížete Karla: lůžko ořechový pozlacený ze čtyřmi [s]loupy 1x; na něm madrací barchanový bílý 2x; madrací damašková modrá 1x; polštář dlouhej daškovéj modrej 1x; polštáře malý damaškový 2x; stuol mramorovej strakatej 1x; stuol zelenej 1x; na něm koberec persyánskej starej zedranej a kůže při něm 1x; stolice černý axamitový 2x.

No. 13 V komoře podle toho pokoje: lůžko pozlacený ořechový ze sloupy 1x; na něm jsou madrací barchanový bílý 2x; stolice červená soukenná 1x; stolice zelená soukenná 1x. (zrušena ve 20. století – ŠABATOVÁ 2006, 213)

No. 1 V pokoji černým dole: tabule dlouhá bílá 1x; stoleček okrouhlej zelenej 1x; stolice zelený soukenný 2x; dek šasrovejch 6x; dek harasovejch 6x; deky šadrový starý 2x; deky bílý plátěný 2x; deka englická modrá 1x a červená 1x, jsou 2x; deky soukenný modrý, modrej plátnem podšitý 2x; madrací plátěnejch na jednu osobu 16x; polštáře k nim též plátěný 17x; madrací plátěnejch na 2 osoby 8x; polštáře k nim též plátěný 8x; madrací stará plátěnná na 2 osoby 1x; polštář k ní též plátěnej a starej 1x; barchanový polštáře dlouhý bílý 4x; barchanový polštáře malý bílý 7x; polštář bílej czrilychovej 1x; madrací plátěný starý 5x; polštáře k nim též starý plátěný 2x.

No. 2 V komoře podle černého pokoje dole: lůžka 2x; stolice noční 2x. (zrušena v 18. století – ŠABATOVÁ 2006, 212)

nebyla tedy již v této době každodenně užívána. Dle analogií lze usuzovat, že se využívaly jako reprezentativní místnosti (např. Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Kostelec nad Černými lesy) či výpravněji pojednané zbrojnice, sběratelské kunstkomory a knihovny.¹⁴⁰

Analýzou smlouvy Jana Šembery se stavitelem Pietrem Gabrim z roku 1575 určil Bohumil Samek místnosti v této části zámku, viz SAMEK a kol. 1993, 7.

¹⁴⁰ ŠABATOVÁ 2006, 80.

3. Poznámky k životu Jana Šembery

V životě Jana Šembery se objevuje více momentů, které kvůli nedostatku pramenů nelze nijak zdokumentovat. To vrhá stín i na vysvětlení jeho vztahu k umění a jeho stavební činnosti v Bučovicích. Nicméně pro pochopení souvislostí a podmínek, v jakých vyrůstal a žil, je nutné představit si alespoň základní události z jeho života.

Kdy se Jan Šembera přesně narodil, není známo, uvádí se rok 1543, přestože tento údaj nelze nijak doložit.¹⁴¹ Šembera společně se svými sourozenci trávil dětství kromě jiných statků otce Václava Bučovického i v Bučovicích. Václav roku 1554 umírá a Šemberovu výchovu přebírá starší bratr Albrecht¹⁴², jemuž se dostalo ze strany současníků daleko většího ocenění než v případě Šembery. Albrecht podporující výtvarné i literární umění¹⁴³ se celý život aktivně podílel na zemské správě a zastával nejvyšší zemské úřady.¹⁴⁴ Nezapomněl však ani na výchovu a vzdělání mladšího bratra¹⁴⁵, který se na podzim roku 1557 po jeho vzoru zapsal jako student na univerzitu ve Vídni.¹⁴⁶

Toto studium bylo zajisté pro Šemberu naprosto zásadní, neboť zde mohl navázat kontakty s dalšími mladými šlechtici, měl možnost pracovat u císařského dvora a navíc směl pobývat v domě svých příbuzných Jiřího Kryštofa a jeho sestry Kateřiny z Boskovic.¹⁴⁷ O přesném charakteru jeho pobytu se lze ale jen dohadovat, jelikož se o něm nedochovaly žádné prameny. Proto můžeme jen spekulovat o tom, zdali po studiích nebo již během nich vycestoval do Itálie, jak to bývalo u mladých šlechticů té doby zvykem.¹⁴⁸ Tyto „kavalírské cesty“ byly ve druhé polovině 16. století mezi českou a moravskou šlechtou stále oblíbenější a častokrát nebyly podnikány jen

¹⁴¹ PILNÁČEK 1925.

¹⁴² DUFKOVÁ 2014, 33.

¹⁴³ Bartoloměj Paprocký oceňuje Albrechta jako vzdělaného muže stýkajícího se se vzdělanci. – SKUTIL 1969, 40; DUFKOVÁ 2014, 37.

¹⁴⁴ BOČEK 1934.

¹⁴⁵ DUFKOVÁ 2014, 39.

¹⁴⁶ MĚŘÍNSKÝ 1999, 290.

¹⁴⁷ DUFKOVÁ 2014, 105.

¹⁴⁸ FEDOR 2002.

za účelem studia, nýbrž se jednalo o seznámení se s kulturami cizích zemí, prohloubení znalostí jazyků či nabytí zkušeností.¹⁴⁹

Šemberův návrat na Moravu, jež byla v přímém tureckém ohrožení, lze klást do roku 1560, kdy převzal správu nad svým panstvím.¹⁵⁰ Vzhledem k nedostatku informací o jeho další činnosti¹⁵¹ a listu císaře Maxmiliána II. ze září roku 1565 zmiňujícím se o jeho „*službě polní*“¹⁵² lze předpokládat, že po událostech roku 1564 se ohrožení moravské hranice stalo znovu aktuálním a Jan Šembera byl povolán do boje.¹⁵³

O Šemberových následných aktivitách se dovídáme jen z kusých zpráv, které ho často označovaly za špatného hospodáře, jenž nabytý majetek pouze rozprodával, místo aby ho rozšiřoval.¹⁵⁴ Novější historické bádání ale pohlíží na Šemberu jako na každého jiného šlechtice, jehož úlohou bylo nejen majetek vlastnit, ale především ho umět vystavit na odiv.¹⁵⁵

Šlechtic kromě prostředků na rozvoj vlastních dominií, chod domácnosti a zaopatření dvora musel vydávat značné částky na svou reprezentaci. Ve snaze demonstrovat vlastní urozenost pořádal velkolepé slavnosti, obklopoval se luxusními a drahými předměty, podporoval literaturu, investoval do umění a byl štědrým náboženským mecenášem.¹⁵⁶ Jan Šembera se nijak od současníků nelišil a pro svou reprezentaci neměl problém se v sedmdesátých letech zadlužit, přičemž se musel opakovaně obracet na staršího bratra s žádostí o pomoc při řešení složité finanční situace.¹⁵⁷ Přesto Šembera vlastnil několik domů ve významných městech. Jeden z domů se nacházel v brněnské Veselé ulici (nyní Česká), jehož hodnota přesahovala 2000 zlatých, čímž patřil k nejdražším ve městě.¹⁵⁸ Vedle něj stál dům Jana mladšího ze Žerotína, Jana z Lipé, Jana Jetřicha ze Žerotína

¹⁴⁹ HOLÝ 2010, 347–383; KUBEŠ 2007.

¹⁵⁰ SLHA, U 1560. 06. 15.; H 1548.

¹⁵¹ DUFKOVÁ 2014, 41sqq.

¹⁵² NA Praha, Fond Morava, sign. 805.

¹⁵³ PÁNEK 1988, 871.

¹⁵⁴ KRATOCHVÍL 1920, 5sq.; POKORNÝ 1919, 6.

¹⁵⁵ MAŤA 2004, 228–232.

¹⁵⁶ KNOZ/ BŘEZINA 2007, 119–151.

¹⁵⁷ DUFKOVÁ 2014, 62.

¹⁵⁸ JORDÁNKOVÁ/ SULITKOVÁ 1997, 169.

nebo Karla staršího ze Žerotína.¹⁵⁹ Druhý dům zdědil v Olomouci („*nahoře proti klášteru sv. Michala*“), který ale roku 1575 vyměnil s Janem z Boskovic a na Třebové za dům na tehdejší Velkém rynku (dnešní Horní náměstí).¹⁶⁰ Třetí dům si pravděpodobně jen pronajímal v císařském městě Vídni.¹⁶¹

Šemberovi náležely Bučovice, Střílky, Ždánice, Archlebov a Násedlovice. Po bezdětném bratrovi roku 1571 zdědil panství Černá Hora, Nové Hrady, Pozořice, Prštice, Vlasatice a Němčice. Následujícího roku koupil ještě tvrz Milonice¹⁶² a v roce 1573 mu připadl hrad Úsov s Litovlí.¹⁶³ Úsovský hrad byl dispozičně ovlivněný francouzskými kastely. V polovině 16. století k němu nechal přistavět Jan Jetřich z Boskovic skromné raně renesanční stavení.¹⁶⁴ Hrad Černá Hora, hlavní sídlo Boskoviců, vznikl přestavbou starší tvrze za Albrechta Černoohorského (započato 1569). Hrad při přestavbách získal dvě renesanční patrová křídla, jež snad byla dílem vlášského stavitele Antonia doloženého roku 1571. Bohužel v 18. století zcela vyhořel¹⁶⁵, a tak nemůže poskytnout paralelu k zámku v Bučovicích. Stavebními úpravami ještě před Šemberou prošel i hrad Ždánice¹⁶⁶ a tvrz Prštice¹⁶⁷, do dnešní doby se však dochovala až jejich pozdější barokní podoba. Hlavním Šemberovým sídlem byl ale zámek v Bučovicích, na ostatní sídla zajížděl pouze za účelem dočasných návštěv nebo loveckých kratochvílí.

Jan Šembera za svého života nezastával žádný ze zemských úřadů. Užíval pouze titul truksasa (stolníka) a rady císaře Rudolfa II., čímž formálně náležel k jeho dvoru. Václav Bůžek se domnívá, že by Šembera mohl krátkodobě vstoupit na přelomu šedesátých a sedmdesátých let do služeb arciknížat Arnošta a Rudolfa ve Vídni. Tam by se seznámil s Jacopem Stradou, který přešel do arciknížecích služeb po smrti císaře

¹⁵⁹ HÁLOVÁ- JAHODOVÁ 1947, 96.

¹⁶⁰ SLHA, H 1548.

¹⁶¹ DUFKOVÁ 2014, 105.

¹⁶² DUFKOVÁ 2014, 63.

¹⁶³ ŠABATOVÁ 2006, 9sqq.

¹⁶⁴ GOŠ/ SPURNÝ 1999; PLAČEK 1996, 350sqq.

¹⁶⁵ PLAČEK 1996, 127sq.

¹⁶⁶ PLAČEK 1996, 380.

¹⁶⁷ PLAČEK 1996, 285sq.

Maxmiliána II.¹⁶⁸ Toto setkání by pak mohlo mít zásadní vliv na pozdější dění na zámku v Bučovicích.

Šemberovu podobu si nelze nijak přiblížit, i když v Bučovicích zaměstnával celou řadu malířů. Dodnes nevíme o žádném dochovaném portrétu. Za jeho podobiznu se dříve považoval obraz Albrechta Černohorského dochovaný v lichtenštejnských sbírkách. Tam se nacházejí i portréty obou Šemberových dcer: Anny Marie, od Jacoba de Monteho¹⁶⁹, a Kateřiny, od neznámého malíře.

Rodinný život Šemberovi nepřinesl žádného dědice. První manželství bylo bezdětné a z druhého manželství vzešly již zmíněné dcery Anna Marie, narozená roku 1577, a o dva roky mladší Kateřina. Po smrti jejich matky v roce 1581 se Jan Šembera již nikdy neoženil.¹⁷⁰

Šembera trpěl značnými zdravotními problémy, snad proto podporoval svého švagra Jeronýma Šlika¹⁷¹ zabývajících se alchymii zaměřenou na medicínu¹⁷², nebo podnikl cestu do Vídně za uznávaným lékařem Janem Kratem.¹⁷³ Nicméně roku 1596 přistoupil

¹⁶⁸ BŮŽEK 2009, 313.

¹⁶⁹ Jacob de Monte, *Anna Marie z Lichtenštejna, rozená z Boskovic*, 1591, Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna. K tomuto portrétu se váže miniatura s nápisem: „Anicka Czierno:/horska z Bosko/wicz 1589/etatis sve annis 11“. Na existenci miniatury Anny Marie Černohorské (269,5 x 188,5 mm, inv. č. P.168-1910), která se nachází ve sbírce miniatur londýnského Victoria and Albert Museum, upozornil Karel Svoboda. Ten cituje bádání archiváře Josefa Edmunda Horkého, jenž za autora miniatury označil nizozemského malíře Pietra de Petri (Pieter Pietersz, 1550–1611). V roce 1574 přišel Petri do Brna, kde se seznámil s Janem z Boskovic a na Třebové, jenž ho zaměstnal. Posléze pracoval i pro Ladislava Veleny ze Žerotína. V Petriho pozůstalosti byly údajně mezi díly s náboženskými, mytologickými tématy i bitvy a malby zvířat společně s portréty Jana z Boskovic, Ladislava Veleny i pana Šembery. Londýnskou miniaturu a vaduzský portrét spojuje miniatura *Moravské šlechtičny* z Metropolitan Museum of Art v New Yorku (266 x 183 mm, inv. č. 24.80.529). Ta je přiřčena Pieterovi Pieterszovi. Na miniatuře se nachází stejný pes jako na obraze z roku 1591, šlechtična je oděna v nejzdobnějších šatech v porovnání s dalšími dvěma portréty, místo určené pro erb nebylo vyplněno. Tvář odpovídá malbě i londýnské miniatuře, proto lze vyslovit domněnku, že se jedná o jednu a tutéž osobu, Annu Marii, zachycenou v určitém časovém rozmezí. –SVOBODA 1927, 464–467; DUFKOVÁ 2014, 111; REYNOLDS/ BAETJER 1996, 68sq.; JAKUBEC a kol. 2007, 166sq., č. k. 15.

¹⁷⁰ DUFKOVÁ 2014, 51.

¹⁷¹ DURAJOVÁ/ SMÍŠEK 2008.

¹⁷² DUFKOVÁ 2014, 111sqq.

¹⁷³ SLHA, H 1549.

k sepsání poslední vůle, v níž veškerý majetek kromě drobných odkazů připsal svým dvěma dcerám.¹⁷⁴ Roku 1597 se Šemberovi přitížilo a v květnu téhož roku zemřel.¹⁷⁵

¹⁷⁴ DUFKOVÁ 2014, 153sqq.

¹⁷⁵ ŠEMBERA 1870, 118.

4. Poznámky k životu a sbírkám Jacopa Strady

Jacopo Strada se narodil v Mantově mezi léty 1505 a 1515.¹⁷⁶ Jeho rodina původem z Lombardie mu poskytla klasické humanistické vzdělání.¹⁷⁷ Pro rozvoj Stradových zájmů bylo zásadní prostředí, ve kterém vyrůstal. Jednalo se o Mantovu za vlády rodu Gonzagů, která představovala prosperující kulturní centrum. Když římský císař Karel V. ustanovil Federica II. Gonzagu v roce 1530 vévodou, Gonzaga začal uskutečňovat vizi velkolepého reprezentativního sídla tohoto rodu.

Strada se pohyboval v prostředí dílny Giulia Romana, jenž v Římě spolupracoval s Raffaelem Santim a po jeho smrti (1520) dokončoval jeho zakázky. I když v dílně přímo nepracoval, pravidelným kontaktem s jejími členy poznal její chod, spřátelil se s nimi a také se naučil dobře kreslit. Jinak se ale především věnoval zlatnickému řemeslu. Sběratelské zájmy Gonzagů¹⁷⁸ zase přispěly k jeho nadšení pro numismatiku a starožitnou činnost, což dokládá Stradovo brzké navázání kontaktů (třicátá léta 16. století) s římskými sběrateli a starožitníky shromažďujícími mince a opisujícími antické nápisy.

Od roku 1544 zahájil svou pracovní činnost jako antikvář augsburského obchodníka Hanse Jakoba Fuggera (1516–1575), jehož pravděpodobně potkal během studií v Itálii.¹⁷⁹ Oba muži postupem času velmi úzce spolupracovali a navzájem se u mecenášů doporučovali. Pro Stradu byl Hans Jacob inspirující osobou, která byla nesmírně vzdělaná. Mimo italská studia na univerzitě v Padově a od roku 1534 v Bologni studoval v Německu, Francii, Nizozemí i Španělsku. Jeho jazykové schopnosti zahrnovaly latinu, italštinu, francouzštinu, španělštinu, polštinu, maďarštinu i holandštinu. Fugger zároveň mohl Stradu seznámit s řadou lidí, které poznal během studií, jako byli například německý humanista Hieronymus Wolf, spisovatel a filolog Sigismund Gelenius (česky Zikmund Hrubý z Jelení), překladatel Cristoforo Madruzzo (pozdější biskup tridentský a kardinál brixenský), Otto Truchsess von Waldburg (následný biskup augsburský), Wiguleius Hund (pozdější kancléř bavorský) nebo

¹⁷⁶ HEENES 2010, 296, pozn. 5.

¹⁷⁷ Během studia zřejmě zavítal i na univerzitu v Pavii nebo Bologni. – JANSEN 1991a, 361.

¹⁷⁸ DOLZA 2002, 495.

¹⁷⁹ LIETZMANN 1997, 377.

parmský vévoda Alessandro Farnese. Hans Fugger pracoval i pro českého krále a bratra císaře Karla V. Ferdinanda I.¹⁸⁰, jenž v roce 1558 přijal do svých služeb jeho přítele Jacopa Stradu.

Jako Mantovan mohl být také zahrnut do dekoračního rozvrhu Rezidence v německém Landshutu vznikajícího od roku 1537 podle návrhu Giulia Romana pro vévodu Ludvíka X. Bavorského. Mezi jmény štukatérů a pomocníků Nicola da Milana se objevuje dvakrát i Jacopo.¹⁸¹ Není však příliš pravděpodobné, že by Strada pracoval jen jako jeden z pomocníků. Avšak vzhledem k tomu, že Giulio Romano nikdy Landshut nenavštívil, musel někoho vyslat, aby kontroloval průběh výzdobných prací. Konkurence mezi umělci a městy však nedovolovala, aby Giulioův projekt znal či revidoval někdo jiný než Mantovan, proto mohl mantovský vévoda vyslat do Landshutu malíře a architekta z Giuliovy dílny Giovanniho Battistu Bertaniho (1516–1576) s mladým Jacopem Stradou, který by se tak uvedl do německého prostředí.

Od roku 1546 žil Strada prokazatelně v Norimberku a o tři roky později mu městská rada jako malíři a zlatníkovi udělila občanské právo.¹⁸² O důvodech jeho odchodu z Itálie lze kvůli nedostatku dokumentů jen spekulovat, nicméně prameny týkající se Hanse Fuggera mluví o jejich úzké spolupráci.¹⁸³ Strada začal v Norimberku sbírat materiál pro katalog mincí a medailí *Magnum ac novum opus*,¹⁸⁴ jehož první svazek se datuje do doby kolem roku 1550. Toto dvaceti devíti svazkové dílo je ilustrovaným přehledem mincí Římské republiky a císařství vyobrazující mince od Julia Caesara až po Karla V. a tvoří ho více než šest tisíc kreseb, které vznikly na objednávku Hanse Fuggera.¹⁸⁵ Žádná ze zobrazených mincí se neopakuje, ale jejich vyobrazení neodpovídá skutečnosti. Strada nezaznamenával jejich skutečný stav, nezabýval se

¹⁸⁰ MEADOW 2002, 182–200.

¹⁸¹ KRONTHALER 1987; LAUTERBACH/ ENDEMANN/ FROMMEL 1998.

¹⁸² HAMPE 1904, 434; Nr. 3149, Nr. 2994/95 (2. 11. 1546), Nr. 3012 (März 1547).

¹⁸³ KELLENBENZ 1980, 48–104.

¹⁸⁴ *Magnum ac novum opus continens descriptionem vitae imaginum, numismatum omnium tam orientalium quam occidentalium imperatorum ac tyrannorum* – viz HEENES 2014, 1–7.

¹⁸⁵ V roce 1566 přešly do Mnichova společně s ostatními předměty Fuggerovy knihovny a sbírky do vlastnictví vévody Albrechta V. Bavorského. Dnes se v důsledku třicetileté války nacházejí z velké části v Gotě, čtyři svazky získal nebo dostal darem Thomas Howard, hrabě z Arundelu (nyní dostupné v British Library). Komentáře, které zahrnují 10 svazků, putovaly do Prahy a Vídně.

mírou jejich zachovalosti a okraje mincí i chybějící nápisy doplňoval. Jejich stylový vývoj ho nezajímal, protože chtěl představit idealizovaný obraz antického mincovnictví. Z těchto důvodů bylo Stradovo dílo současníky, například císařským historiografem a bibliofilem Wolfgangem Laziem (1514–1565), kritizováno.¹⁸⁶

Strada mince řadil dle tradice chronologicky, jak šli císařové za sebou, a popisoval nejdříve lícovou stranu, potom rubovou a nápisy reprodukoval velkými písmeny; poté uváděl sbírky, v nichž je viděl. Zajímal se pouze o ikonografii, tedy o rysy obličejů historických osobností na přední straně a o emblémy na zadní straně. Jeho popisy interpretující mince se snaží o identifikaci osob, božstev i personifikací. Avšak ne všechny z vyobrazených rubových a lícových stran pocházely ze skutečných mincí. V souboru lze najít kombinace, které neexistovaly: buď tedy Strada použil padělky, nebo se jedná o chyby jeho kreslířů či jeho výmysly, z čehož ho nařkli jeho současníci, jako italský rytec a numismatik působící ve Ferrare na dvoře Alfonse II. d'Este, Enea Vico (1523–1567), i lékař a numismatik Adolf Occo (1524–1606) sídlící v Augsburgu.

Roku 1552 se Jacopo Strada rozhodl usadit v Lyonu.¹⁸⁷ Toto jihofrancouzské město patřilo k významným knižním střediskům v období humanismu, i když nebylo univerzitním ani správním centrem. Mělo však významný ekonomický potenciál díky rozvinutému textilnímu průmyslu, obchodu s kořením a stříbrem a velmi výhodné zeměpisné poloze. Čtyřikrát do roka se zde konaly hojně navštěvované knižní veletrhy. O rozvoji města v oblasti knihtiskařství svědčí i nárůst tiskařů, kdy v roce 1520 jich ve městě žilo na osmdesát a v padesátých letech 16. století se výrobou knih živilo na šest set lidí.¹⁸⁸ Většina knih produkovaných v padesátých letech v Lyonu obsahovala mince, medaile, emblémy a impresy.¹⁸⁹ V tomto duchu roku 1553 vyšlo tiskem ve francouzštině a latině i Stradovo první dílo *Epitome thesauri antiquitatum*, zaznamenávající obsáhlou sbírku mincí a medailí od doby Julia Caesara po vládu Karla V., věnované mecenáši Fuggerovi.¹⁹⁰ Zároveň se Stradovi v Lyonu podařilo získat

¹⁸⁶ LOUTHAN 1997, 30–43.

¹⁸⁷ LIETZMANN 1997, 378; HAMPE 1904, 434, Nr. 3149.

¹⁸⁸ MARTIN 1982, 254–277.

¹⁸⁹ BRUN 1969.

¹⁹⁰ STRADA 1553.

rukopisy a výkresy od italského architekta a autora teoretických spisů Sebastiana Serlia (1475–1555) na stáří žijícího ve velmi chudých poměrech právě v tomto městě.¹⁹¹

Z Francie se Strada přestěhoval do Říma, kde se pohyboval v okruhu římských humanistů a antikvářů, k nimž se dostal přes Fuggerova přítele kardinála Alessandra Farnese. Mimo vlastní studia římských památek měl Strada pro Fuggera získávat antické sochy. Zároveň ho přijal do služby papež Julius III., který však vzápětí 22. února 1555 umírá. Od následujícího papeže Marcella II., předsedajícího kulturnímu spolku *Accademia della Virtù* založeného roku 1538 Claudiem Tolomeim, si Strada sliboval velmi mnoho. Přívrženci akademie byli i kardinálové Ippolito de' Medici nebo Alessandro Farnese, jenž měl jednu z největších sbírek antických soch. Marcellus II. však ještě téhož roku, kdy nastoupil, zemřel, a tak se Strada vrátil do Norimberku. Přesto se mu v Římě podařilo poznat mnoho zajímavých osobností. Strada představující se jako antikvář, nikoli umělec, se seznámil s malířem papeže Pavla III. Perinem del Vagou (1501–1547), po jehož smrti získal kresby pocházející z jeho ruky společně s kresbami Raffaelovými (Perino vlastnil mistrovsky kresby, jelikož mládí strávil v jeho dílně). Poznal slavného římského antikváře Španěla Antonia Agustína y Albanell (1516–1586), jeho přítele Onofria Panvinia (1529–1568), knihovníka kardinála Farnese, a pravděpodobně i Pirra Ligoria (asi 1510–1583) pracujícího pro Ippolita d'Este.¹⁹² Přes tyto kontakty se dostával k zakázkám a sbírkám nebývalé hodnoty.

Jacopo Strada se v Německu příliš dlouho nezdržel, jelikož se roku 1558 přestěhoval do Vídně.¹⁹³ Císař Ferdinand I. ho totiž přijal do služeb jako architekta a po jeho smrti v roce 1564 zahájil svou činnost pro Maxmiliána II., jenž ho platil za dvě funkce – architekta i antikváře.¹⁹⁴ Maxmilián byl Stradovi velmi nakloněn, stal se jeho patronem a v roce 1566 mu propůjčil titul „*Antiquarius Caesareus*“, tím dostal na starost všechny umělecké záležitosti na císařově dvoře (architektonická řešení, malířství, sochařství, užité umění, dekorace při oslavách) a pravidelný plat. Císařská přízeň skončila až s jeho smrtí roku 1576, kdy na trůn nastoupil Rudolf II.

¹⁹¹ ROSENFELD 1974, 400–409.

¹⁹² DOLZA 2002, 500sqq.

¹⁹³ HAMPE 1904, 535; Nr. 3717.

¹⁹⁴ LIETZMANN 1997, 378, pozn. 17.

Nový císař přemístil své sídlo z Vídně do Prahy a Strada zůstávající ve Vídni ztratil své výsadní postavení. Císař ho již nechtěl využívat, a tak jeho antikvářská činnost pro císařský dvůr roku 1579 končí. Na vídeňském dvoře byl považován za vznešeného měšťana, ale ne za umělce. Sám sebe prezentoval jako architekta, navrhovatele zahrad, vybavovatele knihoven a dodavatele antických děl. Jeho úkolem bylo poradit s ikonografickým výzdobným programem, doporučit a popřípadě vybrat umělce. Měl mít k dispozici detailní kresby, které si sám vytvořil nebo nechal udělat. Zabýval se přípravou turnajů, masek a jiných festivalů organizovaných na císařském dvoře. Mimo to nakupoval i antické předměty pro klienty¹⁹⁵ a díky přátelství s Hansem Fuggerem dokázal vydělat mnoho peněz, což mu dovolilo pohostit ty nejzámožnější návštěvníky Vídně.

Strada již začátkem šedesátých let získal vídeňský dům v Schenkenstraße/Bankgasse, který však nechal zbořit a postavil místo něj nový, odpovídající jeho představám a potřebám. O jeho vzhledu se dovídáme z návštěvy z roku 1565, kdy do Vídně zavítal vévoda Alfons II. Ferrarský označující fasádu domu jako „all'italiana“ a hodnotící ji jako nejkrásnější ve Vídni.¹⁹⁶ V domě byly kromě obytných světnic pro rodinu prostory i pro Stradovy pomocníky. Piano nobile sloužilo Stradovi k reprezentativním účelům jeho rozsáhlých sbírek. Sám tyto prostory nazýval *Museum*, s jejich budováním začal roku 1564. Tím, že jeho dům stál nedaleko Hofburgu, snadno ho mohl kdokoliv ze dvora navštívit. Mezi čestné hosty jeho domu patřil císař Maxmilián II. se syny Rudolfem a Arnoštem. Dále k němu zavítal arcivévoda Ferdinand Tyrolský a mnoho dalších šlechticů a duchovních, kteří návštěvu císařského dvora velmi často spojovali s prohlídkou Stradova domu.

Ze Stradova památníku¹⁹⁷ se dovídáme, že občas své reprezentativní prostory pronajímal zahraničním šlechticům či vysoce postaveným osobnostem za účelem přivýdělku.¹⁹⁸ *Musaeum* však fungovalo především jako místo, kde se vyměňovaly

¹⁹⁵ JANSEN 1982, 59.

¹⁹⁶ JANSEN 1998, 233.

¹⁹⁷ K památníkům obecně viz RYANTOVÁ 2007.

¹⁹⁸ Památník Jacopa Strady se nedochoval, v Národní knihovně je ale uložen památník jeho syna Ottavia se zápisy z let 1572–1600. K tomuto památníku byla použita kniha *Aesopi Phrygis Fabulae (...) iconibus (...) illustratae*, tištěna roku 1566 ve Frankfurtu. Nachází se zde jména pražských arcibiskupů Antonína

poznatky o soudobé i antické kultuře. Stýkali se zde literáti, malíři, sochaři, šlechtici i diplomaté. Stradův dům představoval jakési kulturní centrum, ale známé jsou i jeho obchodní aktivity. Hosté si zde mohli zakoupit umělecký předmět nebo jej vyměnit za jiný originál či kopii.¹⁹⁹ Obchodovalo se s antickými památkami, soudobými uměleckými předměty i knihami a díky tomu, že se zde setkávali různí kreslíři a grafici se znalci umění a sběrateli, došlo ještě k rychlejšímu šíření italských kompozic do Zaalpí.

Z pramenů lze vysledovat, že návštěvníkovi Stradova domu byla nabídnuta prohlídka sbírek zahrnující asi tři tisíce knižních svazků, kresby mincí, kresebné kopie antických památek nebo odlitky antických portrétních hlav ze sbírky Dona Cesare Gonzagy. Dále pak obsahovala grafické listy, rukopisy Sebastiana Serlia získané v Lyonu, vlastní portrét a *Deu Pomonu* od Tiziana,²⁰⁰ podobiznu syna Ottavia od Jacopa Tintoretta,²⁰¹ Dürerovy kresby i tisky, kresby Parmigianina, Michelangela, Francesca Parmesana, Raffaelovy kresby z vlastnictví Perina del Vagy i pozůstalost Giulia Romana, k němuž Strada cítil neskonalejší obdiv.²⁰²

Strada vlastnil některé Romanovy kresby od roku 1562²⁰³ a na konci šedesátých let 16. století nechal z popudu Albrechta V. zhotovit kresebnou dokumentaci mantovského dóžecího paláce a tamního Palazzo Te, jehož architektem byl obdivovaný mistr Romano.²⁰⁴ Tyto kresby pocházející z rukou mantovských malířů Ippolita Andreasiho

Bruse z Mohelnice a Martina Medka z Mohelnice, biskupa olomouckého Stanislava Pavlovského z Pavlovic, španělských vyslanců Dona Francisca de Mendoza, Dondiega Manrique de Mendoca, Krištofa Popela, Jiřího Popela z Lobkovic, Menharta z Hradce, Vojtěcha z Vřesovic, Ojře z Očedělic, anglického básníka Philipa Sidneyho a dalších. – Stambuch Ottavio Stradas, NK ČR, 5 J 38. – URBÁNKOVÁ 1957, 54, č. 382; KONEČNÝ 2002, 139–143; RYANTOVÁ 2007, 181.

¹⁹⁹ DOLZA 2002, 510.

²⁰⁰ JANSEN 1982, 62.

²⁰¹ JANSEN 1988, 138.

²⁰² JANSEN 1991a, 370sq.

²⁰³ VERHEYEN 1967, 63, pozn. 13.

²⁰⁴ *Uncosten und Allerlay Ausgaben dess Jacopo Strada, Libri antiquitatum*, vol. II (Sign 4852), fol. 16r–20v; vol. III (Sign 4853), fol. 27; z počátku roku 1568, část vydána s komentáři. – Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Kurbayern, Äußeres Archiv, München, Sign. 4851 – 4856 (6 vols). – HARTIG 1917, 52sq.

a Il Molinarola, z nichž velká část je neznámá, pak zřejmě posloužily jako vzory pro další klienty.²⁰⁵

Stradův obdiv vůči Giuliovi Romanovi lze dokumentovat koupí všech mistrových kreseb, které zůstaly v domě Contrada dell'Unicorno, od jeho syna Raffaela Pippiho. Tento zisk Strada popisuje v úvodu VII. Serliovy knihy.²⁰⁶ Zdá se však, že Raffaello již dříve postoupil pár kreseb obdivovatelům svého otce (před Stradou obdivoval kresby i Giorgio Vasari) a mnohé z nich rovněž zůstaly v dílně u Giuliova pokračovatele Giovanna Battisty Bertaniho.²⁰⁷

Strada v duchu dobové tradice sbírání kreseb významných umělců zařadil Giuliovy kresby do svého předlohového repertoria. Častokrát se vlastnictví autorských děl obdivovaného umělce pojilo i se sbíráním různých jeho skic a nápadů, kopií originálních kreseb či kreseb zaznamenávajících již vyhotovené umělecké dílo. Tyto dokumentační kresby bylo možno uplatnit při dalších realizacích. Typickými znaky bylo jejich vždy téměř stejné provedení i styl, jelikož kresby měly posloužit jako atlas možných nových kompozic. Proto si Strada velmi vybíral, které kresby začlení do souboru dokumentačních kreseb, aby byly dobře aplikovatelné do dalších výzdobných systémů, o čemž svědčí například kopie Giuliových kreseb zachovaných v Cambridge, v Berlíně²⁰⁸, v Praze na Strahově²⁰⁹ či Vídni. Díky dochovanému zlomku těchto kopií lze alespoň částečně pochopit, jak vypadala Stradova sbírka, jež byla bohužel po jeho smrti rozptýlena.

Ve druhé polovině šedesátých let dostal Strada zakázku na letohrádek nedaleko Vídně, jenž byl prozatím nazýván Neugebäude. Jednalo se o novostavbu na příkrém břehu Dunaje, která však nikdy nebyla dokončena. Zatímco se Strada zabýval letohrádkem, dostal nabídku nakupovat antické památky pro Albrechta V. Bavorského, jehož ženou byla Anna Rakouská, sestra císaře Maxmiliána II. Tak se se svolením

²⁰⁵ VERHEYEN 1967, 64.

²⁰⁶ SERLIO 1575, fol. 4r.

²⁰⁷ JANSEN 1991a, 364.

²⁰⁸ JANSEN 1991a, 367.

²⁰⁹ BUKOVINSKÁ/ FUČÍKOVÁ/ KONEČNÝ 1984, 61–186.

císaře roku 1567 dostal do Mnichova a stal se správcem vévodových uměleckých sbírek.²¹⁰

Jako osvědčený císařský antikvář vybavený plnou mocí bavorského vévody se vydal v únoru roku 1567 na první služební cestu do Itálie, druhá následovala v březnu 1568 a třetí v červenci 1569. Zdržoval se hlavně v Benátkách a v jeho rodném městě Mantově, kde nakupoval starožitnosti a objednával si kresebnou dokumentaci tamních paláců.

Během italského pobytu se mu pro vévodu podařilo získat hned několik významných italských sbírek: sbírku Bernarda Olgiatiho z Říma, sbírku Simona Zena a především sbírku Benátčana Andrey Loredana. Celkem bylo vévodovi přivezeno 230 hlav, 104 soch, 72 reliéfů, 140 bronzových soch a kolem 3300 mincí. Ke Stradovým úspěchům patřilo také to, že přesvědčil Albrechta V., aby postavil pro nově nabyté sbírky nový prostor v přízemí mnichovské Rezidence – Antiquarium.

Strada pro Albrechta V. také získal dvě kopie Correggiových maleb z Gonzagovy sbírky, jednu malbu Giulia Romana (vše ztraceno), kresebnou dokumentaci výzdoby z Gabinetto dei Cesari²¹¹ a Sala di Psiche.²¹² Vlastnil například kopie dekorací z Palazzo Gaddi v Římě od Polidora da Caravaggia (jedna kresba se nyní nachází v Albertině ve Vídni)²¹³, Salviatihovo nebo Erasma Hornicka.²¹⁴ Stradova činnost pro vévodu končí roku 1570, kdy se vrátil do Vídně a byl 27. prosince 1574 povýšen do šlechtického stavu.

V letech 1567 až 1570 zažíval Strada vrchol své kariéry i obchodování s uměleckými předměty. To, že se stal uměleckým agentem bavorského vévody, mu dopomohlo k vysokým příjmům a výrazně mu zvedlo sebevědomí, které Tizian zachytil v jeho

²¹⁰ LIETZMANN 1997, 380.

²¹¹ V inventáři Kunstkamory v Mnichově z roku 1598 se objevují Tizianovi císaři, kteří byli v Mantově namalováni v letech 1567–8. Tyto kopie mohl vytvořit sám Strada, některé byly nalezeny v inventářích z roku 1770 a 1771 (No. 237) na zámku Schleissheim nebo inventáři pražského hradu z 1621. O tom, že by byly kresebné nebo malířské kopie císařů v Mnichově využity, nic nevíme. – VERHEYEN 1967, 65, pozn. 34.

²¹² JANSEN 1989, 314.

²¹³ JANSEN 1989, 317.

²¹⁴ JANSEN 1989, 317.

portrétu.²¹⁵ Vystihl v něm Stradovu typickou bezohlednost a dychtivost, s jakou získával sbírky, jež byla jeho současníky často kritizována.²¹⁶

Srovnatelné zakázky nemohl po návratu k císařskému dvoru ale očekávat, neboť Maxmiliánovi II. na větší umělecké akvizice chyběly prostředky. Zisků z uměleckých děl určených císaři bylo pomálu, i když roku 1568 císaři zprostředkoval nákup děl, která byla variacemi na Tizianovy obrazy *Poesií* vzniklých pro Filipa II. Španělského.²¹⁷

Hlavní role u císaře byla ale poradenská. Zřejmě s ním nekonzultoval jen nákupy, ale řešil i koncepci sbírek; bohužel se z pramenů dozvídáme jen velmi málo o tom, jak vypadala císařská kunstkomora před vládou Rudolfa II. Proto se Strada od počátku sedmdesátých let věnoval vlastním sbírkám a nechal pomocníky, k nimž patřil i jeho druhorozený syn Ottavio, kopírovat kresby různých umělců. Sám pokračoval ve studiích starověku a sbírání materiálů pro sedmisvazkový soubor latinských, etruských, řeckých, hebrejských, arabských a chaldejských mramorových nápisů a pro *Slovník jedenácti starých a novějších jazyků*. Oba soubory chtěl v této době dokončit a nechat vytisknout, k čemuž mu ale chyběly finanční prostředky.²¹⁸

S českým šlechticem Vilémem z Rožmberka se Jacopo Strada spřátelil v první polovině sedmdesátých let 16. století.²¹⁹ Vilém ve Vídni navštívil Stradovu kunstkomoru, k níž musel vyjádřit velký obdiv, protože se mu ji později Strada pokusil prodat jako prvnímu.²²⁰ Vilém však odmítl cokoliv od Strady koupit a snad proto se přestali i stýkat.²²¹ Jacopo Strada dokonce Vilémovi věnoval i Serliovu VII. knihu o architektuře, kde v předmluvě traktátu zabývající se situováním domů na venkově vyjádřil zájem o přiblížení návrhů na knížecí a šlechtické paláce.²²² Strada snad

²¹⁵ JANSEN 1992, 196/ PANOFSKY 1969, 6.

²¹⁶ DOLZA 2002, 510.

²¹⁷ JANSEN 1987, 11–21; REARICK 1996, 34sq.

²¹⁸ LIETZMANN 1997, 381.

²¹⁹ BŮŽEK/ JAKUBEC 2012, 230sqq.

²²⁰ RYBIČKA/ ZUB 1984, 48sqq.

²²¹ LIETZMANN 1998, 236sqq.

²²² JAKUBEC 2012, 10 – http://www.phil.muni.cz/dejum/OHA/OHA_2012_Jakubec.pdf vyhledáno 1. 11. 2014.

u Rožmberka chtěl přidáním tohoto pojednání vzbudit zájem, jelikož ho v originálním Serliově textu nenalezneme.²²³

Přestože Strada sbírku neprodal a jeho finanční situace byla velmi špatná, vydal se v únoru roku 1574 do Benátek. O jeho pobytu nemáme žádné zprávy, ale pravděpodobně jednal s tiskaři či obchodoval se starožitnostmi. Začátkem března téhož roku se vrátil do Vídně²²⁴ a začal doufat, že by jeho sbírku mohl prostřednictvím Hanse Fuggera koupit vévoda Albrecht V.²²⁵ Ten však o ni neměl zájem.

Po několika neúspěšných pokusech o prodej domu a sbírek Strada tuto nabídku pozastavil. Hlavním důvodem bylo asi to, že ho v první polovině roku 1574 sužoval zánět kloubů tak, že musel dočasně zůstat na lůžku. Během své nemoci si rovněž uvědomil, že císař a další šlechtici již pro něj nemají žádné zakázky. Proto se své služby, bohužel neúspěšně, pokusil nabídnout kurfiřtu Albrechtu Saskému.²²⁶

Roku 1576 byl Stradovi přisun peněz od císaře pozastaven²²⁷, a tak se rozhodl, že prodá svůj dům, k čemuž mu ale císař nedal licenci. Strada se proto upjal na myšlenku nechat se zaměstnat jako architekt a poradce v uměleckých záležitostech u kurfiřta Saského. Ani on však o jeho služby příliš nestál.²²⁸

Strada ale ničeho nedbal a vydal se do Drážďan. Ovšem po uplynutí dvoutýdenního čekání na přijetí u kurfiřta začal být neklidný. Hrozilo mu, že nebude mít již žádné peníze. V dopise adresovaném kurfiřtovi vzkázal, že má pro něj celkem tři dárky: první představoval kresby Trajánova sloupu z Říma²²⁹, jejichž reliéfy on sám nakreslil, druhý

²²³ HART/ HICKS 2001, 544, pozn. 76.

²²⁴ LIETZMANN 1997, 385.

²²⁵ Dopis Jacopa Strady adresován Hansi Jakobovi Fugggerovi z roku 1574. – LIETZMANN 1997, 385, pozn. 64. Dok. I.

²²⁶ LIETZMANN 1997, 388.

²²⁷ V dopise Jacopu Danovi z 16. června 1576 napsal Strada: „*esser quattro anni ch'io non posso avere li mei avanzi della Corte.*“ – HKA, NÖ Kammer Rote Nr. 69. – LIETZMANN 1997, 387, pozn. 83.

²²⁸ LIETZMANN 1997, 390sq.

²²⁹ V seznamu Stradových knih *Index sive catalogus librorum, quos composuit aut componi et scribi curavit aut denique alio modo comparavit* byla i kniha: *Liber qui in se continet Traiani Imperatoris columnam celeberrimam manu delineatam...*, ÖNB, Cod. 10101 Han, fol. 4r. – LIETZMANN 1997, 384, 387–391, pozn. 62; více ke kopírování antických památek viz NESSELRATH 1985, 87–147.

dar byl rukopis zvaný *Picatrix*²³⁰ a třetím darem mělo být tři sta stříbrných a zlatých pohanských feniků.²³¹ Z dopisu je zřejmé Stradovo zklamání z toho, jak dlouho ho u saského dvora nechali čekat. Takovéto jednání bylo v rozporu s jeho sebepojetím. Pro Augusta ale byla Stradova přítomnost na jeho dvoře spíše obtěžující. Nakonec Strada opustil Drážďany bez kurfiřtova přijetí.²³²

Tento zoufalý Stradův pokus dokládá jeho beznaděj, kterou posílilo po návratu ze Saska přesídlení císařského dvora do Prahy. Strada se začal cítit přehlížený, nedostával plat ani zakázky. Císař Rudolf II. totiž od samého počátku upřednostňoval jeho syna Ottavia Stradu. Jacopo Strada sice stále nalézal zájemce o mince, kresby a jiné předměty, to mu ale stačilo jen k obživě a ne na splácení velkých dluhů, a proto nabídl své služby arcivévodovi Arnoštovi, který ale pro něj neměl využití.²³³ Roku 1580 Strada opustil svůj městský dům, který snad pronajímal, a nastěhoval se do menšího domu.²³⁴ Od podzimu roku 1583 do jara následujícího roku pobýval u Jana Šembery v Bučovicích, tam se mu ale jeho zdravotní stav zhoršil a byl převezen do Brna.²³⁵ Dne 22. září roku 1588 v Praze u svého syna Ottavia umírá.²³⁶

²³⁰ *Picatrix, de Necromantia liber, Magica tractans ex Arabico in Latinum conversus sermonem habens varios Magorum notas et characteres, liber satis magnus in folio magiori.* – BIEDERMANN 1968, 285; KIECKHEFER 1995, 153sq.

²³¹ LIETZMANN 1997, 391.

²³² LIETZMANN 1997, 391sq.

²³³ LIETZMANN 1997, 393.

²³⁴ LIETZMANN 1997, 393, pozn. 125.

²³⁵ Doloženo závětí Jacopa Strady, v níž se uvádí, že několik měsíců pobýval u Jana Šembery na Moravě. – LIETZMANN 1987, 133.

²³⁶ Ottavio píše dopis Alfonsovi Ferrarskému. – STRAKA 1916, 21; LIETZMANN 1997, 394.

5. Pět pokojů západního křídla zámku

Bučovický zámek je možno začlenit k mimořádným stavbám z konce 16. století. O jeho stavebním vývoji svědčí letopočty vytesané na arkádách nádvoří, v prvním patře západního křídla byl vytesán letopočet 1578, jižního křídla 1582 a ve druhém patře rok 1581. Stavební práce za Jana Šembery probíhaly rychle, záhy tak vyrostly vznosné arkády obklopující nádvoří ze všech stran. Jejich sochařská výzdoba skýtala gryfy, kraby, hlavy jelenů, vázy, ovocné festony, rohy hojnosti či hudební nástroje. Nejčastěji se však kameníci uchýlovali k zátiším z brnění, helmic a krunýřů, hlavám amorků nebo lidským polopostavám. Na zámeckých arkádách i portálech se vyskytují rodové znaky Krumsínů, Salm-Neuburgů i erb Anny Krajířky z Krajku.²³⁷

Bohatě zdobené zámecké pokoje v duchu dobové záliby v překvapení kontrastovaly s jednoduchým elegantním třípatrovým arkádovým dvorem. Návštěvníkovi byl tak připraven nečekaný zážitek, kdy z klidného nádvoří vstoupil do dramatických místností zdobených štukaturami, nástěnnými malbami, tapiseriemi i sochami. Poté, co pobyl v pokojích, směl se vydat do zahrady přiléhající k zámku.²³⁸

Západní křídlo v přízemí zámku zahrnuje osm klenutých místností osvětlených ze západní a východní strany sdruženými okny umístěnými v nikách se segmentovým záklenkem. [1] Jednotlivé místnosti jsou vzájemně průchozí dveřmi situovanými na podélné ose traktu. Dosud dochované členění představuje původní dispozici křídla z doby Jana Šembery. Její součástí bylo i vertikální propojení pater točitým schodištěm procházejícím v jihozápadním rohu Zaječí místnosti, jež bylo v 18. století zrušeno.

Během stavebně historického průzkumu se zjistilo, že Venušin pokoj a Ptačí pokoj měly vlastní toalety (niky nyní zazděny) a místnosti vytápěla kamna, do kterých se přikládalo z přilehlé chodbičky.²³⁹ Umístění pěti reprezentačních sálů do samotného přízemí zámku, z první etapy historického vývoje objektu (vznik za Šemberova života), je samo o sobě netradiční, poněvadž se v těchto místnostech většinou nalézaly skladovací prostory, komory, kuchyně, čelední světnice nebo zbrojnice.²⁴⁰

²³⁷ SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 10.

²³⁸ SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 33.

²³⁹ ŠABATOVÁ 2006, 203.

²⁴⁰ PETRÁŇ a kol. 1995, 228.

Z doby Jana Šembery Černohorského z Boskovic se zachovalo pět místností s téměř kompletní malířskou výzdobou. Každá měla svůj program, který zřejmě navrhl císařský antikvář Jacopo Strada.²⁴¹ Vzory pro sály nebyly jednotné a inspirace byla čerpána z různých zdrojů. Malířská výzdoba sálů mohla začít již po roce 1580, kdy se na zámku zasklívala okna²⁴² a k jejímu ukončení došlo po smrti Jana Šembery v roce 1597.

Nástěnné malby provedené za Šemberova života musely během století odolávat nepříznivým přírodním podmínkám i lidským zásahům. Na počátku 20. století se za knížete Jana II. z Lichtenštejna (1858–1929) uvažovalo o jejich opravě. V místnostech s těmito malbami označovanými jako „velmi zanedbané“²⁴³ byla umístěna registratura včetně regálového pažení s listinným materiálem.²⁴⁴

Roku 1945 byl majetek Lichtenštejnů zkonfiskován a zámek přebíral do správy Národní pozemkový fond Ministerstva zemědělství ČSR.²⁴⁵ Místnosti začal využívat zemědělsko-lesnický archiv.²⁴⁶ O šest let později se přistoupilo k přípravám na restaurování malířské výzdoby restaurátorským ateliérem TVAR. Zákrok se měl týkat „Loveckého sálu“ (tj. Zaječího), „Sálu s alegorickými výjevy“ (tj. Venušina), Císařského sálu, „Předpokoje císařského sálu“ a „dalších dvou místností za sebou jdoucích“.²⁴⁷

V roce 1952 zhotovil akademický malíř František Hála do Císařského sálu chybějící kruhový obraz *Setkání Pénelopy s Odysseem* [51]. O tři roky později přebíral restaurátorské práce akademický malíř František Fišer, jenž se zaměřil na Zaječí, Venušin a Císařský sál²⁴⁸ a očistil tzv. Černý (tj. Ptačí) sál. Poté v osmdesátých letech akademický malíř František Sysel zrestauroval další malby v okenních špaletách

²⁴¹ LIETZMANN 1987, 134.

²⁴² ŠABATOVÁ 2006, 67.

²⁴³ NPÚ ÚOP v Brně, Archiv bývalého Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, Bučovice – zámek, spis č. 99/20.

²⁴⁴ KRATOCHVÍL 1920, 9, pozn. 2.

²⁴⁵ ŠABATOVÁ 2006, 125.

²⁴⁶ NPÚ ÚOP v Brně, spisový archiv, protokol z předání místností dne 16. května 1951.

²⁴⁷ NPÚ ÚOP v Brně, spisový archiv, předběžný rozpočet, 10. srpna 1951.

²⁴⁸ NPÚ ÚOP v Brně, spisový archiv, Nabídka na restauraci renesančních nástěnných maleb ve státním zámku v Bučovicích, akad. mal. František Fišer, 14. dubna 1954.

Císařského sálu.²⁴⁹ Pokoje sloužily jako Státní zemědělsko-lesnický archiv až do roku 1954, kdy se začalo připravovat stěhování archivu a zpřístupnění zámku veřejnosti.

Každý z pěti vyzdobených pokojů má bohatě zdobený strop, zatímco výzdoba na stěny nepokračuje, malbami jsou maximálně pokryty špalety oken. Z renesanční Itálie se na sever šířily čtyři typy výzdoby interiérů, které zkategorizoval Giorgio Vasari.²⁵⁰ První typ se v Itálii objevoval nejvzácněji, jelikož se zakládal na komplexním pojetí místnosti. Jednalo se o kontinuální výzdobu přecházející ze stěn až na strop (například Salone dei Giganti v Palazzo Te v Mantově). Druhý typ představovalo pokrytí malbami na stěnách i stropě, přičemž propojení maleb zprostředkovávají grotesky s iluzivními malovanými sochami obklopenými ornamenty ve stylu *all'antica* (například Sala di Apollo v Castel Sant'Angelo). Třetí typ nástěnné dekorace spočíval v oddělené výzdobě stropu a stěn. Stěny pokrývaly navazující scény, ale strop vyobrazoval alegorie, postavy z antické mytologie či grotesky (například vatikánská Stanza della Segnatura). Posledním typem nástěnné výzdoby bylo oddělení jednotlivých scén pomocí malované architektury či štukových rámců, tím vznikla jednotlivá od sebe oddělená pole. Navíc neexistovala kontinuita mezi stropem a stěnami (například Sala Paolina v Castel Sant'Angelo).²⁵¹ V Bučovicích byl uplatněn čtvrtý typ, který byl modifikován, a místo výmalby stěn byly prázdné plochy zaplněny tapisériemi, které se bohužel nedochovaly.

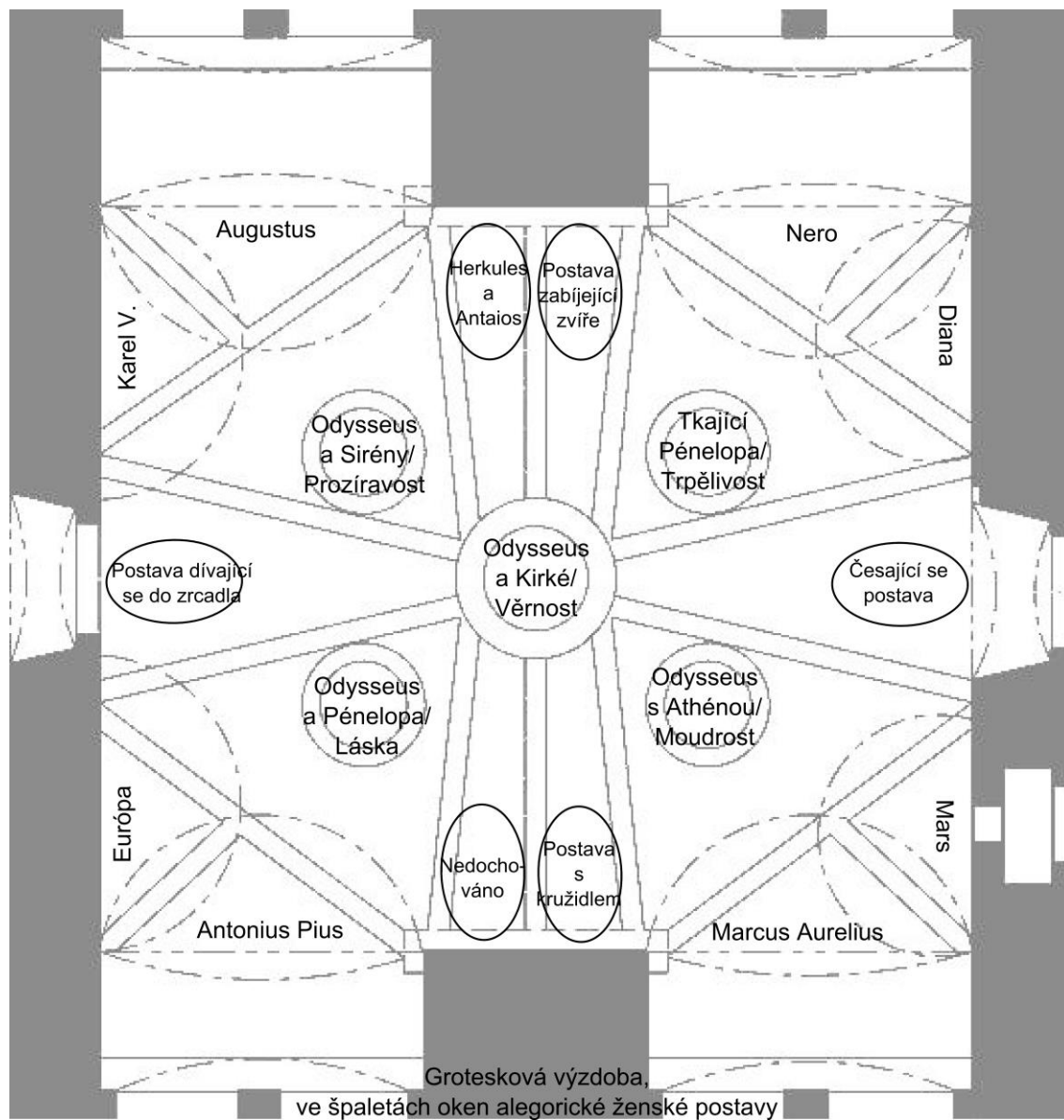
²⁴⁹ NPÚ ÚOP v Brně, spisový archiv, převzetí restaurátorských prací 1. etapy dne 28. listopadu 1984 č.j. ÚOPa 5777/84, zápis o průběhu prací 2. etapy z 26. 11. 1986, č.j. 6515/86.

²⁵⁰ VASARI/ MILANESI 1878/85, VII, 7, 9.

²⁵¹ DE GIROLAMI CHENEY 2006, 55sqq.

5.1 Císařský sál

5.1.1 Schéma výzdoby Císařského sálu



5.1.2 Popis výzdoby Císařského sálu

Rozměry Císařského sálu jsou 7,95 m x 6,95 m. Tato místnost se nachází v hlavní ose zámku a vcházelo se do ní středovou vstupní síní [1]. Byla vyhřívána kamny a prosvětlena dvěma páry oken, z nichž jedna dvojice směřovala do zahrady a druhá do dvora.²⁵² Z Císařského sálu bylo možno pokračovat do dalších vyzdobených pokojů, a to Venušina a Zaječího. Císařský sál je nejzdobnější ze všech pěti dochovaných malovaných pokojů. Prolíná se v něm štuková výzdoba s volnou sochou a reliéfním zpracováním, zlatnickými pracemi, groteskovou výzdobou, nástěnnou, deskovou a dekorativní malbou [2]. Vše korunuje erb rodu Boskoviců nade dveřmi, vedoucími z Císařského sálu do Venušina pokoje. Jednoznačně lze tedy říci, že kladený důraz na velkolepost sálu upomíná na jeho reprezentativní funkci. Punc prestižnosti a pocit vzdušnosti dodává převažující bílá barva se zlatými akcenty. Grotesky zahrnují jezdce na koních, hořící a doutnající nádoby, postavy s křídly napůl lidské a napůl rostlinné, hudební nástroje, zátiší se zbraněmi, olejové lampy, altány, amorky, květiny, rohy hojnosti, kraby, ptáky, hmyz či jiná fantaskní zvířata.

I. Císařské sály na panovnických sídlech

Přítomnost císařského sálu na šlechtických a panovnických sídlech nebyla žádnou výjimečností. Dokonce od poloviny 16. století jejich obliba, a tím i četnost rostla. Lze se tedy tázat, zdali se bučovický Císařský sál nějak lišil od jiných sálů tohoto typu či názvu a zdali svou výzdobou navazoval na nějakou tradici.

Samotné počátky císařských sálů lze spatřovat v reprezentačních prostorách, v nichž panovníci odkazovali na své předky. Prostory samy o sobě nemusely být takto nazývány, nicméně velmi často se do těchto místností začleňovaly cykly s římskými císaři. Jejich přítomnost pak mohla vést k nazývání takovýchto prostor císařskými. Všem těmto sálům je společné, že panovníci jedné země, dynastie, císařové nebo králové jsou předváděni v určité obrazové galerii za účelem propagace rodové tradice a názornějšího představení dějin státu či určitého území.²⁵³

²⁵² ŠABATOVÁ 2006, 210.

²⁵³ HERBST 1970, 218.

Za raný příklad dekorace reprezentačního prostoru ještě nenazývaného císařským lze z českého prostředí uvést rodokmen z druhého patra hradu Karlštejna (dnes známý z kopií), který nechal vymalovat císař Karel IV. Jedním z významů této „galerie předků“ bylo i doložení historické legitimacy a politické významnosti vládnoucím císařem.²⁵⁴ Cyklus začínal Noemem, pokračoval Syřany, Babyloňany, Trojany, Římány, Merovejci a končil Lucemburky.²⁵⁵

Jiným typem sálů byly prostory, které se začaly nazývat císařskými, aniž by měly nějakou výzdobu. Původ jejich názvu zřejmě vycházel z přítomnosti císaře, z jeho návštěvy nebo z toho, že na daném místě sídlil. Jako příklad lze uvést rok 1600 a příjezd císaře Rudolfa II. do císařského sídla v bavorském Kaisheimu, hojně navštěvovaného již středověkými císaři.²⁵⁶ V písemných pramenech se nachází zmínka o tamním velkém sále, o němž se mluví jako o „císařském“, aniž by byl jakkoliv vyzdoben.²⁵⁷ V tomto případě se tedy jedná o císařský sál, který byl takto nazýván kvůli pravidelné přítomnosti císaře. Další podobná situace nastala ve vídeňském Hofburgu za císaře Ferdinanda III., kde existoval velký shromažďovací prostor nazývaný Císařský sál, rovněž bez stálé výzdoby. Z popisů se pak dovídáme, že na jeho zdech se rozvěšovaly tapiserie jen při slavnostních příležitostech.²⁵⁸

K události, jež změnila podobu určitého prostoru díky císařově přítomnosti, došlo například v roce 1536, když císař Karel V. v Římě oslavoval svou úspěšnou výpravu proti Tunisu, spojenci cařihradského sultána, a dostal k dispozici palác římského šlechtice Ascania Caffarelliho. Karlovo vítězství nad neúprosným nepřítelem bylo současníky velmi obdivováno, čímž si vysloužil nebývalou úctu a pověst předního ochránce křesťanství. Na památku císařovy návštěvy byl pak v paláci o dva roky později vymalován sál oslavující Karlovy činy. Výzdoba, která se do dnešních dnů bohužel nedochovala, skýtala dvanáct medailonů se čtyřmi antickými (podoba dle dochovaných mincí s portréty císařů) a osmi německými císaři (pozlacené busty),

²⁵⁴ HERBST 1970, 215sq.

²⁵⁵ DVOŘÁKOVÁ/ MENCLOVÁ 1965.

²⁵⁶ HERBST 1970, 212.

²⁵⁷ SCHAIDLER 1867, 170sqq.

²⁵⁸ DREGER 1914, 212, obr. 138.

k nimž se dodalo patnáct výjevů ze života císaře Karla V.²⁵⁹ Dekorativní program tak měl tímto způsobem zdůraznit jednotu a kontinuitu říše od dob římských císařů až po habsburské impérium.

Z uvedených příkladů lze vyvodit, že název Císařský sál nedefinuje, o jaký prostor se jedná. Neurčuje ani dispozici sálu a ani nevymezuje pevné schéma výzdoby. Hlavní byla kontinuita a starobylost rodu, proto se odkazovalo na skutečné i smyšlené předky nebo například na prvních dvanáct císařů ze Suetonia ve víře, že to zaručí dané rodině prestiž.

II. Volba antických císařů

Římský literát Caius Suetonius Tranquillus v letech 119 až 121 sepsal *Životopisy dvanácti císařů* (od Caesara po Domitiana), které se během renesance staly zásadním zdrojem pro panovníky, když měli zájem vyzdobit si své reprezentační prostory cyklem římských císařů. Suetonius pojednává dějiny jako činy hrdinných panovníků. Tato představa přetrvala nejen pád antického světa, ale také středověk, v němž se setkáváme vedle panovníka s novým typem hrdiny – světcem.²⁶⁰

Oproti historickému zápisu Tacita, jehož *Dějiny* a *Letopisy* vznikly přibližně ve stejnou dobu, nebyli vládci Suetoniem uváděni jako významní reprezentanti na historickém pozadí jednotného času, ale byli vylíčení samostatně v životopisech jdoucích za sebou.²⁶¹ Ze Suetonia se umělcům čerpalo velmi dobře, jelikož se z popisů dozvěděli, jak císařové vypadali, o co se zasloužili a jakými výroky se proslavili. Dalším důvodem byla přehlednost, jelikož všechny životopisy měly ustálenou podobu: na začátku se píše o rodině, výchově a mládí, poté se pokračuje popisem veřejné činnosti, soukromého života a osobnosti císaře a nakonec se zaznamenává vládcova smrt, pohřeb a závěť.

Po staletí byly *Životopisy* předlohou pro literární ztvárnění panovníků a mnozí Suetoniovi následovníci sepisující dějiny určitého rodu seřazovali panovníky podle Suetonia do dvanácti knih popisujících panovníkův život a činy. Původně bylo Suetoniovo dílo členěno do osmi knih, ovšem od prvotisků se prosadilo jeho rozdělení

²⁵⁹ HERBST 1970, 250–60.

²⁶⁰ HRBEK 2013, 119–144.

²⁶¹ HERBST 1970, 253sq.

do dvanácti knih, které pak přetrvalo. Množství výtisků po prvním tištěném římském vydání v roce 1470 udělalo z *Životopisů* natolik populární dílo (zvláště pak v Benátkách, Miláně a Bologni a od 16. století ve Strašburgu, Paříži, Schlettstadtu a Lyonu), že jeho členění bylo možné adaptovat na popis jakéhokoliv rodu tak, aby bylo možné dané panovníky identifikovat s jejich římskými vzory.²⁶²

Jako příklad využití této předlohy za účelem doložení starobylosti a prestiže rodu lze uvést Giovanniho de' Medici, který si nechal vyzdobit dvanácti bustami císařů své florentské studiolo (1453), anebo Ercola d'Este, který si přál mít namalovány Suetoniovy císaře v Palazzo Ducale ve Ferrare (1471–72).²⁶³

Také Habsburkové se stejně jako jiní panovníci rádi nechávali zpodobňovat v herkulovském světle, ale nikdy se neporovnávali s jednotlivými císaři ze Suetoniových životopisů.²⁶⁴ Teprve až s Maxmiliánem I. se probudilo povědomí o předurčenosti císařství rakouskému rodu, a proto například v 16. století vznikly velkolepé plány na hrobky ve Speyer a Innsbrucku. Velmi nákladné projekty velebící císaře a upomínající na habsburské předky měly v počátečních projektech začínat právě od prvního ze Suetoniových císařů, Julia Caesara.²⁶⁵

Ve výtvarném umění našly Suetoniovy životopisy odezvu například v díle Andrey Mantegni, jenž v letech 1465–74 namaloval pro Ludovica Gonzagu v mantovském Castello di San Giorgio do Camera degli Sposi osm císařů v medailonech [3]. Tyto nástropní portréty kolem okulu počínající císařem Juliem Caesarem neměly jen funkci ideálních portrétů představujících absolutní moc, ale také navazovaly na významné období římského císařství. Císařské portréty doplňovaly výjevy s mýty o Herkulovi, Ariónovi a Orfeovi odkazujícími na Ludovicovo přemítání o nesmrtelnosti, kterého může dosáhnout prostřednictvím ctností, zvláště pak síly a spravedlnosti, a podpory umění.²⁶⁶ Použitím dvanácti císařů jak s dobrou, tak i se špatnou pověstí, se mohly vyjádřit různé lidské vlastnosti a charaktery, které napomohly polemice o morálních hodnotách panovníka, jež byla pro dobovou společnost velmi důležitá.

²⁶² HERBST 1970, 254.

²⁶³ LEUSCHNER 2006, 7.

²⁶⁴ HERBST 1970, 266.

²⁶⁵ HERBST 1970, 268.

²⁶⁶ VENTURA 2006, 24.

Jakmile se panovník rozhodl vlastnit cyklus s římskými císaři, bylo poté většinou na umělci, jaký typ jejich vyobrazení zvolí. Dochované antické mince patřily k hlavním zdrojům římských císařských portrétů, z nichž pak vycházely nejrůznější malby, mramorové nebo bronzové busty, štuky a knižní iluminace. Renesanční šlechtici hojně sbírali tyto mince a rádi jimi v rámci sbírek nejrůznějších předmětů dokládali svůj rozhled a zájem o slavnou minulost. Jednu z velkých mincovních sbírek vlastnil i antikvář Jacopo Strada, který svou sbírku mincí vydal v Lyonu roku 1553 pod názvem *Epitome thesauri antiquitatum*.

Jako jiný portrétní typ se uplatnil jezdecký portrét vycházející z antické tradice bronzových soch vojevůdců. Vojevůdci a panovníci se často i v životních velikostech nechávali zpodobňovat v touze po proslulosti předchozích válečníků opěvovaných dobovými literáty. V této tradici jezdeckých soch pokračovali z italských renesančních umělců v oblasti Benátska například Donatello, Andrea del Verrocchio nebo Tizian, autor podobizny Karla V. po vítězné bitvě u Mühlberka, k níž došlo v roce 1547 nad protestantskými kurfiřty.

Ještě před namalováním tohoto Tizianova díla si u něj mantovský vévoda Federico II. Gonzaga objednal jedenáct podobizen císařů (1536–40). Díla měla být zakomponována do výzdoby Camerina dei Cesari dóžecího paláce navržené významným mantovským umělcem Giuliem Romanem. Záměrem výzdoby bylo vzdát holt císaři Karlu V., který byl vždy Federicovi velmi nakloněn. Portréty doprovodily dnes neexistující historické scény ze životů císařů namalované Giuliovými žáky, o nichž si lze udělat představu například díky dochovanému grafickému listu Giulia Bonasoneho, zaznamenávajícím Romanovo dílo s názvem *Předzvěst významu Augusta*.²⁶⁷ Bohužel v roce 1627 byly Tizianovy portréty císařů odvezeny z Mantovy na anglický královský dvůr a odtud následně do Španělska, kde roku 1754 shořely.²⁶⁸ Jejich podobu lze tudíž odvodit jen ze známých kreseb Ippolita Andreasiho (kolem

²⁶⁷ Vyryl Giulio Bonasone podle Giulia Romana (originální kresba se nedochovala), *Předzvěst významu Augusta*, kolem 1546–50, mědiryt, 200 x 262 mm. – MASSARI 1983, č. k. 110; MASSARI 1993, č. k. 55; BARTSCH 1803/21, XV.155.174.

²⁶⁸ FURLOTTI/ REBECCHINI 2008, 180.

1567–68)²⁶⁹ a grafických listů Aegidia Sadelera (kolem 1593), kteří je zdokumentovali.²⁷⁰

Tizian se v portrétech inspiroval antickými sochami a mincemi. Svalnaté císaře oděl buď do antického roucha, anebo do zbroje z 16. století a některé císaře zachytil ze tří čtvrtin na rozdíl od tradičního zobrazování z profilu. Každé velmi naturalistické postavě se snažil vložit individuální výraz a charakter, za což Tizianovi současníci portréty velmi obdivovali a vysoce hodnotili. Tuto skutečnost dokládají i vzpomínky cestovatelů z návštěv města Mantovy, v nichž nikdy nebyli opomenuti Tizianovi císařové.²⁷¹

Záměrem výzdoby mantovského Camerina dei Cesari byla zřejmě realizace Federicovy touhy po pokračování antické tradice oslavující významné a statečné muže, mezi něž měl patřit také on. Malby dvanácti císařů s historickými výjevy si v mantovském dóžecím paláci nechal kopírovat rovněž antikvář Jacopo Strada²⁷², o čemž víme z dopisu ze 17. ledna 1568, napsaném v Mantově do Benátek.²⁷³ Píše se v něm o zakázce na dvanáct císařů, o kopii dvou Venuší nebo o tom, že si Strada chtěl nechat zaznamenat další krásné věci z mantovského hradu.²⁷⁴

Soubor dvanácti císařů vlastněný Stradou mohl později podpořit Šemberu ve volbě podobizen císařů do reprezentativního císařského sálu, čímž by se potvrdila jeho ambice mít nanejvýš „moderní“ výzdobu interiéru, dodávající na významu boskovického rodu.

III. Bučovičtí císaři

Samotný název bučovického Císařského sálu není novodobým pojmenováním. Takto nazvaný se vyskytuje i v nejstarším dochovaném inventáři zámku z roku 1637²⁷⁵, který

²⁶⁹ HARPRATH 1984, 3–28.

²⁷⁰ Aegidius Sadeler, *Octavianus Augustus*, 351 x 240 mm, značení Aegidius Sadeler S. C. M. Sculp., Titianus inventor, Marcus Sadeler excudit, kolem 1618–22, Národní galerie, Praha, Grafická sbírka, R155933. – LIMOUZE 1997, 118.

²⁷¹ FURLOTTI/ REBECCHINI 2008, 181.

²⁷² JANSEN 1987, 11–21.

²⁷³ REBECCHINI 2002, 76.

²⁷⁴ ... *et [Jacopo Strada] fa rittrar in avolio duodeci imperatori con le Historie, che sono in una camera in Castello; fa anco rittrar due Venere, una in piedi, et l'altra distesa, et di più ha detto che vuol far dissegnar molte altre belle cose che sono qui...* – JANSEN 1987, 19sq., pozn. 49.

²⁷⁵ Pozůstalostní inventář Kateřiny Černohorské z Boskovic z 1. února 1637. – SLHA, H 1893.

byl sepsán po smrti Šemberovy dcery Kateřiny z Boskovic.²⁷⁶ Název však nebyl zvolen kvůli přítomnosti nějakého císaře nebo díky vyobrazení oblíbeného cyklu dvanácti císařů, ale nejpravděpodobněji toto označení vzešlo z výzdoby nad okny, čtyř bust římských císařů (Antonius Pius [5], Augustus [6], Marcus Aurelius [7] a Nero [8]) a jezdecké sochy císaře Karla V. umístěné v lunetě [9]. Busta Augusta je titulována „Divus Augustus Pater“. Volbu těchto čtyř císařů možná ovlivnilo to, že Augustus byl prvním římským císařem a za jeho vlády panoval dlouhý mír. Stejně mírovou vládu vyznával i Antonius Pius, na jehož panování se následovníci dívali jako na nejkrásnější období římského císařství. Marcus Aurelius byl v 16. století asi nejoblíbenější, snad také proto, že musel bránit hranici říše v Podunají proti Barbarům stejně jako novověcí aristokrati proti Turkům. Nero byl zvolen zřejmě z důvodu, že byl patronem umění, a v novověku byl obdivován a cestovateli navštěvován jeho Domus aurea. Zároveň však po polovině 1. století rozšířil římskou říši až do Malé Asie. Humanisté u těchto císařů, za jejichž následovníky se považovali, obdivovali odhodlání, chrabrost a vojenskou sílu, jejíž pomocí se snažili bránit hranice římské říše v Evropě.²⁷⁷

Bučovické busty mají svou paralelu, sochařsky více propracovanou a začleněnou do štukového rámce stropu, v díle sochaře a žáka Jacopa Sansovina, Alessandra Vittoria (1525–1600), jenž byl v kontaktu s Jacopem Stradou například při výzdobě zámku Neugebäude. Vittoria vytvořil pro Sala dei Principi v Palazzo Thiene ve Vicenze [4] kolem roku 1550 osm štukových císařských bust²⁷⁸, které navazovaly na stejnou tradici jako busty v Bučovicích.

IV. Karel V. porážející Turka

Císařský sál jako bučovická hlavní reprezentativní místnost měla být zřejmě čtena v určitém pořadí. Jakmile se do ní vkročilo ze vstupní síně, ihned si návštěvník musel všimnout bohatě zdobených dveří zaštitěných erbem rodu Boskoviců. Sál, jímž se Jan Šembera prezentoval, dával jasně najevo, na jakém panství se host nachází, a nákladná výzdoba podtrhovala jeho představu o významnosti tohoto rodu.

²⁷⁶ ŠABATOVÁ 2006, 248.

²⁷⁷ BŮŽEK 2009, 315.

²⁷⁸ BALTRAMINI/ BURNS/ RIGON 2007.

V pravé lunetě nad erbem se nachází bohatě zdobená štuková socha *císaře Karla V. porážejícího Turka* v iluzivně malované přírodě [9].²⁷⁹ Císař ve zdobné zbroji a ve velké rychlosti vyjádřené rozevlátou drapérií a koňským ocasem poráží tureckého protivníka, jehož kůň již padl k zemi. Císařův kůň je řádně zdoben zlatem a barevnými skly připomínajícími vzácné kameny, čímž kontrastuje s koněm padlého, který byl pojat méně honosně. Vše se odehrává na pozadí definovaném různými druhy trav, stromem a dramatickou oblohou v prolínajících se odstínech modře a rumělký.

Tato jezdecká socha se odvolává na již zmíněné antické jezdecké pomníky, ale možná ještě více na studie renesančních mistrů zobrazujících bojovníky na koních, které se hojně rozšiřovaly v kresebné a grafické podobě. Dekorativní pojetí bučovického jezdce jako by odkazovalo na sošky menších rozměrů. Analogii lze najít například v bohatě zdobené relikviářové sošce sv. Jiří²⁸⁰ [11], kterou kolínský arcibiskup roku 1586 daroval svému bratru Vilémovi V. Bavorskému. Pojetí sv. Jiří i Karla V. je založeno na kontrastu bílé barvy a zlacení s červenými, modrými nebo zelenými akcenty. Navíc postavy na koních nesedí strnule, nýbrž jsou zachyceny v akci.

Volba Karla V., jenž byl považován za ztělesnění vítěze nad jinověrci, měla být vzorem pro kteréhokoliv správného křesťanského vladaře.²⁸¹ Vítězství nad nevěřícími bylo hlavním motivem císařské mytologie a poprvé se projevilo v Itálii po císařově návratu z bojů v Tunisu (1536). Toto vítězství bylo reflektováno mnohými umělci, mezi které patřil i Maarten van Heemskerck (1498–1574).

V souvislosti s Karlovými válečnými taženími vytvořil sérii dvanácti kreseb nesoucích název *Vítězství Karla V.* (signovány a datovány rokem 1554).²⁸² Následně je

²⁷⁹ Sochy *Karel V. porážející Turka*, *Únos Evropy*, *Mars* a *Diana* mají výšku asi 1 m.

²⁸⁰ Relikviářová soška sv. Jiří, výška 50 cm, zlato, smalt, stříbro, diamanty, rubíny, smaragdy, opály, achát, chalcedon, křišťál a jiné drahé kameny, perly, 1586–97, Rezidence v Mnichově. – GRAF 2002; FALTLHAUSER 2006, 32sq.; VACKOVÁ 1979, 227–247.

²⁸¹ BŮŽEK 2009, 317.

²⁸² Dochovaly se čtyři Heemskerckovy kresby k cyklu *Vítězství Karla V. (Obléhání Andělského hradu)* (1554), Kunsthalle, Hamburg; *Karel porážející Turky u Vídně* (155?), Kupferstichkabinett, Berlin; *Karlovo vítězství v Tunisu* (1555), Kupferstichkabinett, Berlín; *Kapitulace Johana Frederika po bitvě u Mühlberka* (1554), British Museum, Londýn). – ROSIER 1990/91, 24; CHASTEL 2003, 46sq.; VAN GRIEKEN/ LUIJTEN/ VAN DER STOCK 2013.

Dirck Volkertsz Coornhert²⁸³ převedl do grafické podoby a poprvé byly vydány v Antverpách Hieronymem Cockem roku 1556. Některé grafické listy však jsou datovány již rokem 1555, a tudíž je možné, že se zamýšlelo vydat je v říjnu roku 1555 u příležitosti Karlovy abdikace v Bruselu.²⁸⁴ Tisky byly věnovány Filipovi II., synovi a následníku císaře Karla V., s titulním listem *Paternarum victoriarum imagines*, tedy *Obrazy otcových činů*. Jejich kopie se záhy šířily po celém Nizozemí, ne však kvůli jejich historické hodnotě, ale jako vzory pro různá náboženská, mytologická a alegorická ztvárnění.²⁸⁵ Karel V. je na nich vyhotoven jako císař usilující o sjednocení Evropy pod křídly křesťanství a jeho vlády.

Tato cesta propagandy nebyla ničím novým. Již císař Maxmilián I. využíval umění, především tisky (dvacet čtyři dřevořezů s bitevními scénami pro triumfální oblouk, publikovány Hieronymem Andreou v Norimberku roku 1520²⁸⁶), pro upozornění na rozsah a bohatost své vlády a morální vyspělost samotného vládce. Ilustrace vítězných bitev představovaly nejlepší způsob politické propagandy a navíc mohly najít uplatnění na triumfálních obloucích vytvořených u příležitosti panovníkova příjezdu do měst. Takovýto oblouk byl postaven například při městské bráně Porta San Sebastiano pro triumfální příjezd Karla V. do Říma roku 1536. Celá výzdoba včetně slavnostního průvodu byla tehdy svěřena architektu Antoniovì da Sangallovi (1484–1546).²⁸⁷

Také papež Pavel III. objednal dřevěný vítězný oblouk k paláci San Marco. Výzdoba s událostmi ze života císaře Karla V. se skládala z osmi scén namalovaných po obou jeho stranách. Jedním z umělců, podílejících se na jeho vzniku, byl dle pochvalných slov Giorgia Vasariho i Heemskerck, který ztvárnil bitvu mezi křesťany a Turky.²⁸⁸ Podle Vasariho byl Heemskerck inovativní jak na malbách, tak při tvorbě grafických listů. Citoval kompozice i celé části z viděných děl obdivovaného Michelangela nebo Raffaela. Při tvorbě ho také musely inspirovat fresky s historickými náměty

²⁸³ Karel van Mander uvádí, že jednu vyryl Cornelis Bos. – VAN MANDER 1604, fol. 246v.

²⁸⁴ GRANCSAY 1949, 128.

²⁸⁵ ROSIER 1990/91, 25.

²⁸⁶ STRAUSS 1980, 500–506.

²⁸⁷ LANCIANI 1902, 58–63.

²⁸⁸ VASARI / BETTARINI / BAROCCHI 1967/84, vol. 5, 22, 460.

z Raffaelových vatikánských pokojů.²⁸⁹ Nejblíže jeho grafickým listům věnovaným Karlovým vítězstvím jsou malby *Bitva u Milvijského mostu* a *Konstantinovo vidění* z vatikánského Konstantinova sálu²⁹⁰, na nichž po Raffaelově smrti v letech 1520–24 pracoval Giulio Romano s Francescem Pennim²⁹¹ a dalšími spolupracovníky.

Jelikož byly Heemskerckovy tisky vydány v polovině 16. století, umělci druhé poloviny tohoto století při vytváření bitevních scén mnohokrát čerpali z jeho kompozic – například bitevní scény v Palazzo Ducale v Benátkách po požáru v roce 1577 nebo ve florentském Palazzo Vecchio z doby kolem roku 1565.

Oblíbenost Heemskerckových tisků dokládá i dílo Simonzia Lupiho, následovníka minituaristy Giulia Clovia, který je převedl do barevné formy na pergamen [12].²⁹² O tom, kdo si Heemskerckovy listy objednal, se v pramenech nic nedovídáme. Nicméně lze předpokládat, že vytvoření takovéto série mohl doporučit nejvyšší císařův sekretář Antoine Perrenot de Granvelle, který zřejmě nechtěl upozornit na Karlovy neúspěchy v Německu, a tak vyzdvihl Karlova vítězství nad protestanty a Turky. Tato série měla oslavit Karlův prvořadý úkol, který si vytkl – obnovit jednotu katolické církve.²⁹³ To se mělo stát vzorem pro nastupujícího Karlova syna, aby věděl, jakým směrem se má jeho vláda ubírat. Antoine Perrenot de Granvelle byl velkým sběratelem a patřil do okruhu známých kardinála Alessandra Farnese stejně jako Jacopo Strada, proto se Heemskerckovy tisky sběratelskými cestami mohly snadno šířit Evropou, mohly být dávány za příklad dalším panovníkům a zároveň propagovat Karlovy zásluhy.²⁹⁴ Z dopisu z roku 1559 mezi Hansem Jakobem Fuggerem a Jacopem Stradou se dovídáme, že Fugger si u Strady objednal dokumentaci Raffaelových vatikánských lodžii a dalších památek antického i soudobého Říma, avšak kardinál Granvelle si již asi

²⁸⁹ VELDMAN 1977, 32.

²⁹⁰ QUEDNAU 1986, 245–257; KIM 2013, 65–80.

²⁹¹ JOANNIDES 1983, 26–31.

²⁹² Následovník Giulia Clovia – Simonzio Lupi, *Vítězství Karla V.*, kolem 1556–1575, ve španělštině, 12 barevných celostránkových miniatur zdobených zlatem, miniatury o velikosti 180 x 260 mm, původně v knihovně Escorialu pro Filipa II., Madrid; součástí *Poražení vojska Sulejmana I.*, fol. 9, The British Library, Londýn. – BARKER 2005, 108sq., fig. 112; KREN 1983, no. 18, figs. 18a-c, f; pl. 23; BRADLEY 1891, 275–89, pls. 13, 14; STIRLING-MAXWELL 1870, XXI.

²⁹³ MACKENNEY 2001, 292.

²⁹⁴ ROSIER 1990/91, 38.

deset let před ním objednal stejný materiál u žáka Giulia Romana, Giovana Battisty Scultoriho.²⁹⁵ Také víme, že Strada se sám setkal s Grandevallovým dokumentátorem, jehož jméno však bohužel neuvedl. Tento neznámý muž se dle Stradových slov specializoval na kresby zvané „*pili*“, tedy kresby sarkofágů, antických reliéfů a soch. Je velmi pravděpodobné, že pracoval pro oba muže zároveň.²⁹⁶

K Heemskerckovým tiskům s vítězstvími Karla V. se váže i bučovická kompozice *Karla V. porážejícího Turka*. Nejblíže jí je pátá bitevní scéna s názvem *Císař Karel V. osvobozující Vídeň 1529 [10]*, zobrazující vítězství císaře nad sultánem Sulejmanem I.²⁹⁷ Sultán tohoto roku neúspěšně obléhal Vídeň, načež byl na památku na tomto místě postaven zámek Neugebäude.²⁹⁸ Tato událost byla v očích tehdejší společnosti kladena na roveň křížáckým výpravám, protože při obléhání Vídně byli Osmané neobyčejně krutí a chybělo velmi málo, aby Vídeň nedisponující řádným opevněním padla.

Tažení na Vídeň bylo zahájeno 10. května roku 1529, kdy Sulejman I. v čele své početné armády vyrazil do střední Evropy. Postup osmanské armády kopíroval tok Dunaje a cílem se stala Vídeň, kterou chtěl sultán využít k přezimování vojska. Během postupu bylo území Rakouska systematicky plundrováno osmanskou lehkou jízdou a množství obyvatel bylo odvečeno do otroctví. Dne 23. září 1529 dosáhlo turecké vojsko Vídně. Turci ji během tří dnů obklíčili a zničili dřevěné mosty přes Dunaj. Její obléhání trvalo dva měsíce, avšak počasí útočníkům nepřálo. Osmané zvyklí spíše na teplejší podnebí začali velmi trpět a bahnitě cesty jim zhoršovaly průnik za hradby Vídně. Z těchto důvodů dal Sulejman po dalším nezdařeném útoku, ke kterému došlo 14. října, pokyn k ústupu. Hned však následujícího roku znovu vpadl do Rakouska.²⁹⁹

Na grafickém listu se vyskytuje latinský nápis 1529 PANNONIA TVRCAM, CAESAR, CRVDELE FVRENTEM PROFLIGAT, SOLVENS DVRA OBSIDIONE

²⁹⁵ GREPPI 1977.

²⁹⁶ JANSEN 1993, 224.

²⁹⁷ Nachází se například: Paříž, Bibl. Nat. Estamper, C7a fol. 61, No. 171; British Museum, London, No. 1868,0208.61: podle Maartena van Heemskercka vyryl Dirk Volkertsz Coornhert, vydal Hieronymus Cock, roku 1555, 155 x 233 mm. K tomuto výjevu se dochovala i Heemskerckova kresba z padesátých let 16. století v berlínském Kupferstichkabinett. – HOLLSTEIN 1993, 528.III (*Maarten van Heemskerck*).

²⁹⁸ LIETZMANN 1987, 9–24.

²⁹⁹ MACKENNEY 2001, 277.

VIENNAM mluvící o tom, že císař zachránil Vídeň před krutými a zběsilými Turky v roce 1529. Ve skutečnosti však císař v tuto dobu nebyl ve Vídni, ale bojoval proti Františkovi I. Ve Vídni se objevil až roku 1532.

V popředí grafického listu se nachází Karel V. doprovázený bratrem Ferdinandem I. [10]. Motiv císařova koně ušlapávajícího vojáka i s jeho koněm zcela odpovídá bučovickému sochařskému provedení [9]. V druhém plánu tisku turecké vojsko útočí na Vídeň a v pozadí lze rozeznat opevnění města Vídně čelící nájezdům nepřátelských vojsk. Tím, že je v popředí zobrazen sám císař, se klade důraz na jeho roli panovníka, a to v duchu antického hrdiny a zachránce. Šlo tedy o ideovou stylizaci, jelikož on v tomto boji nebyl přítomen.³⁰⁰ Motiv hrdinství, naděje na vítězství a antické noblesy byl ale důležitější, a to reflektovalo i bučovické provedení.

Bučovický umělec se zajisté inspiroval touto Heemskerckovou kompozicí. Použil z ní však jen císaře na koni a padlého Turka s koněm. Vzájemně si odpovídá císařovo posazení na koni, pojetí látek a zbroje, převrácení Turkovy hlavy i jeho padlý kůň. Jak se tedy grafický list mohl dostat do podvědomí tvůrce bučovických soch?

Jako o jejich autorovi se uvažuje o Hansi Montovi z Gentu (1542–1582)³⁰¹, který pracoval pro císaře Maxmiliána II. a jehož životopisec Karel van Mander³⁰² ho zaznamenal společně s Bartholomeem Sprangerem ve Vídni roku 1575.³⁰³ Před tímto pobytem pracoval v Itálii v dílně Giambology. Vytvářel jak bronzové sochy, tak štukové figury společně se stropními dekoracemi. Prameny bohužel neposkytují žádné zprávy o tvůrcích sochařských děl v Bučovicích, nicméně vysoká kvalita a technologická vyspělost soch svědčí o tom, že autorem musel být výborný umělec³⁰⁴, který znal umění Giambology nebo se setkal s francouzským okruhem umělců kolem zámku Fontainebleau.³⁰⁵

Vzhledem k malému množství známých autorských děl Hanse Monta a zlomkovitým zprávám o jeho životě nelze rozhodnout o jeho případném podílu na bučovických

³⁰⁰ PARRY 1990, 570–594.

³⁰¹ Pro vjezd císaře Rudolfa II. do Vídně roku 1576 navrhl velký vítězný oblouk na Bauernmarkt a vymodeloval několik soch, údajně jeho sochy vlastnil saský kurfiřt. – LARSSON 1967, 1–12.

³⁰² VAN MANDER 1604, fol. 271v, 272r.

³⁰³ Jarmila Krčálová uvádí spíše okruh Hanse Monta, viz KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

³⁰⁴ VACKOVÁ 1979, 227–247.

³⁰⁵ PANOFSKY D./ PANOFSKY E. 1958, 113sqq.

dílech. Dokonce v monografii věnované Giovannimu da Monte byla vyslovena teorie, že Hans Mont a Giovanni da Monte by mohla být jedna a táž osoba. Giovanni da Monte se v pramenech objevuje totiž často pod jménem Hans Mont nebo Johannes, Jan či Juan de Mont.³⁰⁶ Byl žákem Aurelia Bussiho, spolupracovníka Polidora da Caravaggia v Římě. Přebíral podněty z antických mramorových děl, za což byl oceňován císařem Rudolfem II. Jeho dvůr opustil roku 1583 a vrátil se do Itálie, kde předtím v padesátých letech štukem vyzdobil kostel Santa Maria della Croce v Cremě, jenž je svým charakterem bučovické výzdobě velmi blízký. Ovšem do doby, než proběhne hlubší studium a nebudou vyjasněny životy obou umělců, není možno přiklonit se k autorství ani jednoho z nich, natož k jejich sjednocení.

V. Únos Európy

V další lunetě, nalevo od Karla V., lze shledat sochu ženy sedící na bílém býku [13]. Jedná se o Európu z Ovidiových *Proměn* (II, 833–875), nesoucí věnec z květin a vavřínu.³⁰⁷ Dle Ovidiovy charakteristiky by měl být býk proveden v bílé barvě, což bylo dodrženo. Nicméně Európa se literární předloze vymyká, jelikož se jednou rukou nedrží jeho rohu a druhou jeho těla, jak se v ní detailně popisuje. Rovněž její vítězoslavné posazení neodpovídá Ovidiem uváděnému strachu a zděšení.³⁰⁸

Věnec v ruce bučovické Európy má hned dvojí význam, jednak se váže na příběh z řecké mytologie, kdy Európa okouzlena mírností býka ho ověncila květinami, a jednak odkazuje na vavřínový věnec dávající se vítězům. Kdo jiný by mohl být v tomto bučovickém sále vítězem, než ve vedlejší lunetě zobrazený císař Karel V., který Evropu ochránil před nájezdy Turků. Jemu by tedy měl náležet tento věnec vítězů.

Evropa byla v 16. století velmi často zobrazována v různých podobách. K tomuto rozšíření přispěl i knihtisk. Její vyobrazení se vyskytuje například v atlase *Theatrum Orbis Terrarum* Abrahama Ortelia, vydaném v Antverpách roku 1570. Vyobrazená postava Evropy se však k Ovidiovým *Proměnám* nevztahuje. Evropa sedí s korunou ve vlasech na vrcholku architektury, drží žezlo v jedné ruce, zatímco má kříž

³⁰⁶ ALPINI 1996, 88–115.

³⁰⁷ OVIDIUS NASO 1974, 82sq.

³⁰⁸ PANOFSKY 1955, 53sq., 239sq.

obepínající glóbus v druhé ruce, a vládne nad dalšími čtyřmi ženami představujícími kontinenty.

Jinou tradici jejího ztvárnění v knižní kultuře lze shledat asi o dvacet let později v roce 1592 v atlase *Europae totius orbis terrarum partis praestantissimae...* připraveném rytcem Matthiasem Quadem v Kolíně nad Rýnem. Na titulní straně má *Evropu sedící na býku [14]*, která odkazuje na únos a znásilnění Európy z Ovidia. K tomuto vyobrazení se ale neobjevuje žádné doprovodné textové vysvětlení, tudíž lze předpokládat, že se od čtenářů očekávalo, že významu porozumí.³⁰⁹ Nejednalo se o nic složitého, vždyť Európa v oválu přímo ilustrovala titul knihy, Evropu.

Nejen že se Európa využívala ke ztvárnění sexuální převahy muže nad ženou a jeho dominanci, ale také upomínala na původ Európy. Byla dcerou sídónského krále Egénora žijícího v Asii. Když se do ní Zeus zamiloval, vmísil se v podobě býka do stáda pasoucího se na pobřeží, kde se pohybovala Európa. Ihned si získal její pozornost a vyzval ji, aby si na něj sedla. Jakmile to udělala, býk se zvedl, okamžitě zamířil k moři a unesl ji na ostrov Krétu. Tato nová pevnina se pojmenovala podle jeho milenky, tedy Evropa. Chápání mytologického příběhu jako vzniku Evropy a jejího oddělení od Asie se prosadilo až v období renesance.³¹⁰ Nebylo ale na něj vždy ukazováno. Například Tizianův dramatický obraz s výrazným Európiným gestem značícím volání o pomoc, *Únos Európy*³¹¹, vytvořeným pro krále Filipa II., spíše alegoricky upozorňoval na jeho moc a sílu, než aby řešil vznik nového kontinentu. Stejně linie se držel i obraz³¹² shodného námětu dalšího benátského umělce Paola Veroneseho. Ten si objednal Jacopo Contarini mezi léty 1575 až 1580 do svého rodinného paláce u kostela San Samuele v Benátkách. Paolo Veronese se v něm soustředil především na intimitu boha Dia a Európy, kdy si ji v podobě býka předcházela v klidné krajině s množstvím květin.

Knižní tradice se tedy od obrazové produkce lišila, ale i malíři byli ovlivněni různými vydáními *Proměn*. Například dřevořez *Únos Európy* Bernarda Salomona **[18]**

³⁰⁹ SHIRLEY 2008, 341–354.

³¹⁰ PANOFSKY 1955, 53sq., 239sq.

³¹¹ Tizian, *Únos Európy*, 185 x 205 cm, 1559–62, olej na plátně, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. – PEDROCCO 2000, 256; PASSERINI 2002; HOSONO 2003, 153–181; SIMONNEAU 1999, 32–37.

³¹² Paolo Veronese, *Únos Európy*, 240 x 307 cm, kolem 1580, Sala dell'Anticollégio, Palazzo Ducale, Venezia (původně v soukromé sbírce Jacopa Contariniho). – ROMANELLI 2005, 122sq.

byl velmi vlivným dílem³¹³, které vzniklo pro francouzský překlad Ovidiových *Proměň*, *La métamorphose d'Ovide fidurée*.³¹⁴ Sérii dřevořezů si u něj vyžádal francouzský tiskař a vydavatel Jean de Tournes, který se rozhodl investovat do nových dřevořezů ilustrujících *Proměny*. Jednotlivé ilustrace pak nechal zasadit do groteskového dekorativního rámce po vzoru jím dříve vydaných *Emblemat* Andey Alciatiho. Francouzská edice tedy působila jako atlas emblemat.³¹⁵

Od druhé poloviny 15. století umělci začali rovněž výrazně reflektovat antické mince, na nichž se nacházelo i zobrazení *Únosu Európy*. Jedna taková se uplatnila například na frontispise knihy Diodora Sicula *Bibliothecae historicae* [15].³¹⁶ Obdivovány a sbírány byly také části dochovaných sarkofágů, na nichž se mimo jiné zpodobňoval i tento námět. V této souvislosti si musíme připomenout jedno z nejstarších zobrazení *Únosu Európy*, které bylo zakomponováno do metopy ze sicilského chrámu v Selinunte³¹⁷ [16] (dnes uložena v palermském muzeu). Na antická sochařská díla reagovali renesanční umělci. Monumentalitu i typ řasení antických oděvů lze například najít na renesančních bronzích. K nim patřil i *Únos Európy* neznámého sochaře z oblasti Benátska z konce 15. století³¹⁸ [17], jehož soška, přestože byla v malém měřítku, ukázala smysl pro velkolepost a mohutnost. Bronz stejně jako bučovická socha posazením Európy inklinuje více k tradici vyobrazení triumfujících antických vojevůdců než k unášené ženě.

Bučovickou Európu lze tedy zařadit po stránce významové k tradici, jež ji chápala jako představitelku kontinentu Evropy, například v Quadově atlase. Po stránce formální

³¹³ Za předchůdce jeho díla lze považovat kresbu *Únos Európy* Albrechta Dürera (L. 456, Albertina, Vídeň), za následovníka Virgila Solise: *Únos Európy* v knize Johanna Sprenge *Metamorphoses Ovidii...* – SPRENG 1563, 36; PANOFKY 2009, 168sq.

³¹⁴ DE TOURNES 1557, 34.

³¹⁵ SAUNDERS 2002, 524–529.

³¹⁶ Detail frontispisu knihy *Bibliothecae historicae* Diodora Sicula, Univerzitní knihovna, Bologna, MS 618, fol. 1., datováno 1478–80. – FREEDMAN 2011, 89–123.

³¹⁷ Tato oblast řecké antické kultury byla znovu objevena až v 16. století, podrobně zkoumána ale až od 18. století. Z chrámu Y (*Tempio delle piccole metope*) se dochovala metopa s *Únosem Európy* z počátku 6. století př. Kr. – MICCICHÈ/ PUGLISI 2000.

³¹⁸ Padovský nebo benátský umělec, *Únos Európy*, asi 1470–90, bronz, v. 21, 5 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie. – ACIDINI LUCHINAT 2002, 217.

je nejbližší antickému sochařskému podání. Evropa hrdě sedí na býku v oslavné pozici a zvedá ruku s věncem symbolizujícím vítězství. Pravděpodobně tedy nenaznačuje nebezpečí, které mělo podobu hrozících tureckých nájezdů, ale odkazuje na jejich porážku. Tímto je zároveň spojena se sochou Karla V. jako představitele ochránce Evropy a vítěze nad Turky. Tomuto chápání nasvědčuje i malovaná krajina za Európou, která zachycuje místní přírodu a ne moře.

VI. Mars a Diana

V protějších lunetách stojí další dvě figury, sochy Marta [19] a Diany [25], vycházející z kompozic antických soch. Mars, římský bůh války a praotec Římanů, byl Habsburky velmi uznávaný a na výtvarných dílech je často doprovázel. V renesanci byl totiž ztotožňován s ochráncem Habsburků jako přímých potomků Římanů v Evropě.³¹⁹ Neměla by nás tedy překvapit přítomnost tohoto bojovného boha v Císařském sále, především v době, kdy byly země Svaté říše římské v neustálých obavách z osmanských nájezdů a kdy při vojenských taženích proti nim byla náklonnost boha války nezbytná.

Mars v bílém provedení se zlatými akcenty je obklopen zbraněmi, brněním i děly se zdobenými barevnými skly. Vše zaštituje iluzivní malovaná krajina v pozadí. Martův postoj odpovídá jeho antickým předchůdcům, jako byla například socha Marta v minulosti považována za Alexandra Velikého [20].³²⁰ Můžeme shledat shodné zdvižení pravice a postavení založené na kontrapostu, jenž je u bučovického provedení ještě výraznější.

Pokud bychom za autora bučovických soch považovali Hanse Monta, který navštívil v sedmdesátých letech 16. století Řím,³²¹ lze předpokládat, že studoval sbírky antických soch. Pro umění 16. století byl zásadní nález torza sochy Marta (v nadlidské velikosti) při vykopávkách v oblasti Fora Romana. Mars byl objeven ve Foru císaře Nery a právě z tohoto místa pochází kresba jeho torza z ruky Maartena van Heemskercka

³¹⁹ BŮŽEK 2009, 316.

³²⁰ *Mars*, 1.–3. století po Kr., Musei Capitolini, Roma –

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28408 vyhledáno 5. 2. 2015

³²¹ Hans Mont byl v roce 1573 v Římě společně s Karlem van Manderem a Bartholomeem Sprangerem, všichni tři svou přítomnost zdokumentovali v Nerově Zlatém domě. – METZLER 2014, 33sq.; SAMEK/ŘEHOLKA/VACKOVÁ/NOVÁK 2003, 31.

pobývajícího v Římě mezi léty 1532–36.³²² Na list k této studii Heemskerck později přidal ještě další kresby. List se tedy skládá ze dvou částí [21].³²³ Na jeho levou polovinu Heemskerck zaznamenal ležící torzo Martovy sochy, zatímco napravo zobrazil sbírku antických soch ze zahrady římského paláce bankéřské rodiny Galli, který se nacházel na Via dei Leutari.³²⁴ Dřívější poznání řadilo Martovo torzo rovněž do Galliho sbírky³²⁵, nicméně Tatjana Bartsch studiem kresebných dokumentací antických soch zjistila³²⁶, že torzo přímo po jeho vykopání získal roku 1533 Angelo de' Massimo, který si ho v zápětí nechal pro svůj nový palác zrestaurovat [22].³²⁷ Heemskerck ho tedy zaznamenal ihned po nález. Na dvoře nového Angelova Palazza Massimo delle Collone³²⁸ již zrestaurovanou stojící sochu Marta, od třicátých let 16. století známou jako Pyrrhus, zaznamenal a popsal Ulisse Aldrovandi.³²⁹ Při své návštěvě Říma ji mohl vidět i Hans Mont, který zachoval její zrestaurovanou kompozici rukou a dodal k ní dekorativní kulisu se zbraněmi pod vlivem studia antické ornamentiky vítězných

³²² Maarten van Heemskerck, *Torzo kapitolského Marta společně se sbírkou antických soch ze zahrady Jacopa Galla*, 1532–36, pero, hnědý inkoust, 128 x 192 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. č. 79D2, fol. 27r. –

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28284 vyhledáno 2. 5. 2015

³²³ Maarten van Heemskerck, *Římský skicář*. Heemskerckovy kresby tvoří celkem 95 kreseb uložených v berlínském Kupferstichkabinettu, které jsou rozděleny do dvou alb (první obsahuje 65 listů). V dalších sbírkách se ještě nachází 20 kreseb z jeho římských cest. – PREIBISZ 1911; DACOS 2001; BARTSCH 2007, 27–38.

³²⁴ BOBER/ RUBISTEIN 2010, 500.

³²⁵ VERMEULE 1956, 37, č. 21; BOBER/ RUBISTEIN 2010, 71sq.

³²⁶ Např. Sallustio Peruzzi roku 1550 ve svém plánu Fora Nervy zaznamenal, že socha Pyrrha byla nalezena právě tam. – BARTSCH 2007, 27–38.

³²⁷ *Mars/ Pyrrhus*, mramor, v. 3,60 m, inv. č. S 58, Musei Capitolini, Řím. –

<http://capitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00058> vyhledáno 26. 5. 2015 – BOBER/ RUBISTEIN 2010, 71sq.

³²⁸ Palazzo Massimo delle Collone navrhl v letech 1532–36 Baldassarre Peruzzi, vyzdobil Giulio Romano, Perino del Vaga, Baldassarere Peruzzi, Daniele da Volterra. – CAFÀ 2007.

³²⁹ „*In capo del cortiglio di questa casa si vede sopra vna basi posta vna statua intiera antica di Pirrho Re di Epiroti. Sta armata di corazza e di elmetto a la antica: tiene sopra vn scudo appoggiata la mano sinistra, & ha come vn mantelletto pendente dietro, et auolto in amendue le braccia. E bellissima statua, e fu poco tempo fa, comprata da questo gentiluomo duo mila scudi. S'e detto di sopra chi questo Pirrho fosse ...*“ – ALDROVANDI 1556, 173sq.

památníků [23].³³⁰ Ty byly typické svou výzdobou tvořenou štíty, meči, helmami a dalšími zbraněmi doplněnými kentaury či květinami.³³¹ Lze si tedy představit, že důvodem, proč sochu Marta doplnil všemi předměty symbolizujícími boj, byl záměr zdůraznit motiv vítězství nad nepřítelem.

Znalost římských vykopávek a nově objevených soch se na sever od Říma a dále do Záalpi šířila především skrze studijní kresby a grafické listy. Jako ukázkový projev šíření sochy Marta/ Pyrrha lze považovat sochu Hanibala z padesátých let 16. století, která byla umístěna do niky k dalším císařům v Sala degli Imperatori ve vicenzském Palazzo Gualdo [24].³³² Pokud bychom srovnávali bučovickou a vicenzskou verzi s antickým Marsem, museli bychom konstatovat, že obě částečně ztratily na monumentálnosti. Díla působí subtilněji, přičemž Hanibal byl vyveden jen v bílé barvě, zatímco bučovický Mars byl obohacen ještě zlatými akcenty.

Nalevo od bučovického Marta byla do lunety naproti císaře Karla V. vložena socha Diany [25]. Možná bychom na jejím místě spíše čekali Athénu, která byla uctívána jako bohyně moudrosti a vítězné války, ta však už je v pokoji přítomna v podobě tonda na stropě. Snad i proto se autor koncepce výzdoby uchýlil k volbě bohyně přírody a vášnivě lovkyni Dianě. Do konceptu bučovické výzdoby by však spíše zapadala jako bohyně války, za niž se ale v minulosti také mohla považovat, jelikož lov a válka spolu úzce souvisely.³³³ V dobové literatuře nacházíme například u Tita Giovanniho Scandianese v knize *Quattro libri della caccia* z roku 1556³³⁴ odkazy na Vergilia ztotožňující válečníka s lovcem, ulovení kance bylo chápáno stejně jako porážení nepřítele v boji. Dianu lze tedy chápat jako ochranitelku před nebezpečím a utrpením, které čekalo na každého, kdo se vydal do boje, i jako bohyni vítězné války.

³³⁰ Neznámý rytec, *Římský triumfální památník*, třetí čtvrtina 16. století, 38 x 24.3 cm, vydáno Antoniem Lafrerem (1512–1577), inv. č. 24486:1, Victoria and Albert Museum, Londýn. – Rytina zachycuje podobu jednoho z mramorových antických památníků, který se zachoval až do 16. století. Římané původně po vyhrané bitvě věšeli helmy a zbroj na stromy, posléze převedeno do sochařského ztvárnění. Tato rytina dokumentuje vítězný památník římského generála Gaia Maria z roku 102 př. Kr. – MILLER 1999, 174, č. k. 51b.

³³¹ BOBER/ RUBISTEIN 2010, 221sq., obr. 174 A, B, b, c.

³³² CARLOTTO 2004.

³³³ ZAMAROVSKÝ 1965, 57.

³³⁴ SCANDIANESE 1556; HOSONO 2003, 115, pozn. 25–30.

Její postavení odkazuje na antické sochy Diany³³⁵ [26], které byly mnohokrát kresleny, kopírovány a byla k nim dodávána různá zvíř. Nejčastěji byla Diana doprovázena jelenem nebo psi. Bučovická Diana si zachovala antický charakter i přes dekorativní zlaté detaily, rozevláté šaty ji obepínání tělo, má loveckou obuv a dívá se na luk, který drží v levé ruce. Její pravděpodobný autor, Hans Mont, se opět mohl inspirovat v Římě. Mezi renesanční nálezy antických soch patřila například Diana nacházející se v zahradě bývalého Augustova mauzolea v Římě, z kterého se Francesco Soderini rozhodl udělat zahradu pro vystavování antických nálezů. Ulisse Aldrovandi ji v této zahradě popsal jako lovkyni, které oděv rozevlál vítr tak, až jí odhalil nohy, byla bez hlavy a přes rameno nesla toulec.³³⁶

Elegantní drapérií antické sochy Diany byl uchvácen při římském pobytu v letech 1549–53 i Girolamo da Carpi³³⁷ [28], který ji kreslil hned třikrát³³⁸, a ke studiím dopsal, že sochu viděl na Soderiniho zahradě.³³⁹ Pravděpodobně se ale nejednalo o tutéž sochu popsanou Aldrovandim³⁴⁰, jelikož kreslil jinou verzi Diany známou již dříve. Stejně jako Maarten van Heemskerck mohl svými studii obdivovat a dokumentovat antické torzo Diany typu *Lucifera* (nositelky světla) [27], které je známo právě z Heemskerckova listu ze třicátých let 16. století [29].³⁴¹ Existovalo však mnoho jiných Dianivých verzí.³⁴² Jedna, která byla velmi obdivována na sever od Itálie, například pocházela z Hadriánovy vily v Tivoli. Roku 1556 ji papež Pavel IV. daroval

³³⁵ *Diana*, 1. století př. Kr. – 2. století po Kr., Musei Capitolini, Roma –

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23108 vyhledáno 5. 2. 2015. – *Diana*, 4.

století po Kr., výška 194 cm, mramor, inv. č. S 62, Musei Capitolini, Roma -

<http://museicapitolini.net/urn?urn=urn:collectio:0001:scu:00062> vyhledáno 5. 2. 2015.

³³⁶ „*Vi e una Diana vestita da cacciatrice, et il vento che soffia ne la veste, le fa mostrar le gambe, ha il carcasso con le frecce su le spalle: ma e senza testa.*“ – ALDROVANDI 1556, 199.

³³⁷ RICCOMINI 1995, 265–284.

³³⁸ Girolamo da Carpiho, *Diana*, kresba perem a inkoustem ze skicáře 14760, 304 x 120 mm, Biblioteca Reale, Turín. – PARMA BAUDILLE 1991, 147–166, n. 67; FAIETTI 1998, 160sq., n. 8.

³³⁹ CANEDY 1976, 87, 110, obr. T47, T48, T140.

³⁴⁰ RICCOMINI 1995, 276sq.

³⁴¹ Maarten van Heemskerck, *Studie sochy Diany*, 1532–36, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. č. 79D2, fol. 51r. – HÜLSEN/EGGER 1913/16, 27, fol. 51r. – http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23107 vyhledáno 27. 5. 2015.

³⁴² K různým replikám antických soch viz BIBER 1977.

francouzskému králi Jindřichu II., jenž si ji vystavil v zahradě na zámku ve Fontainebleau [30].³⁴³ Jindřich byl známý svým nadšením pro lov a navíc se jeho choť jmenovala rovněž Diana. V této souvislosti nelze opomenout Šemberovu zálibu v lovu, která mohla ve výběru námětů pro Císařský sál hrát svou roli.

Stejně jako u Marta byly k figuře Diany doplněny další prvky: tři psi, dvě veverky s ořechy a iluzivní malovaná krajina v pozadí. Veverky ve spojení s Dianou nejsou nijak obvyklé, na soudobých malbách či v sochařských dílech se s touto antickou bohyní nevyskytovaly. Nicméně byly chápány jako symboly hbitosti a nepolapitelnosti. V renesanci se stávaly součástí portrétů žen nebo manželských párů (upozorňovaly na to, že přijde období rozporů a neshod)³⁴⁴, kreslil je například Albrecht Dürer nebo Hans Hoffman. Oba dokázali zachytit bohatou srst jejich ocasů, považovaných za symbol ochrany, jelikož se za ně veverky mohly lehce schovat.

Veverky mohly být k Dianě zvoleny také kvůli jejich schopnosti předvídat bouřku nebo nebezpečí, jak je popisoval v novověku dobře známý text z Pliniovy *Historia Naturalis* (8, 138.58). Také mohly být znamením trpělivosti v boji, poněvadž byla známá jejich schopnost lovit i za nepříznivého počasí až do té doby, než něco nalezly. Temná obloha nad krajinou by tomuto výkladu nasvědčovala. Nicméně veverka se objevuje i v emblematických příručkách s mottu LATET ABDITA nebo TU NE L'AURAS QU'AVEC PEINE vyjadřujících myšlenku že to, co bude skryto, bude zachráněno, a že nic nelze mít bez bolesti. Veverky vedle Dianiných psů, symbolů věrnosti, můžeme tedy chápat jako alegorii trpělivosti, ochrany a bezpečí, stejně jako upomínku na hrozící nebezpečí.

VII. Nástrovní obrazy

Čtveřici bust antických císařů a čtveřici figurálních soch z lunet završuje nástrovní cyklus skládající se z pěti deskových obrazů, z nichž se jeden nedochoval v původní podobě [51].³⁴⁵ Obrazy byly vloženy do předem připravených kruhových polí

³⁴³ *Versaillská Diana, zv. Diane chasseresse*, v. 2 m, 1.–2. stol. př. Kr., Musée du Louvre, Paříž, inv. č. MA589. – HASKELL/ PENNY 1981, č. k. 30.

³⁴⁴ Například Lorenzo Lotto, *Portrét manželského pásu*, kolem 1523–24, olej na plátně, 96 x 116, 2 cm, Státní muzeum Petersburg, inv. č. GE 1447. – BAYER 2008, 268sq., č. k. 124.

³⁴⁵ Obraz vytvořil akad. mal. František Hála, *Setkání Pénélopy s Odysseem*, novodobá kompozice z 20. století, jež nahradila zničenou malbu téhož námětu. – ŠABATOVÁ 2006, 210.

zdobených štuky na stropě Císařského sálu. Jedná se o cyklus věnující se návratu Odyssea z Trojské války.³⁴⁶ První obraz se váže k Odysseovi a jeho útokům na Tróju [31], která jim dlouhých deset odolávala. Naděje na změnu této situace vyvstala, až když Odyssea napadlo postavit obrovského dřevěného koně, do jehož útroby by se mohli ukrýt bojovníci. Achajské vojsko opustilo tábor a po sobě zanechalo jen takto nastraženého koně. Trojané si pomysleli, že se Achajci vzdali a koně si jako triumf vtáhli do města. Z něj se v noci vyrojili protivníci a začalo velké vraždění, které skončilo dobytím a vypálením Tróje. Odysseův návrat po pádu slavného města ale neproběhl bez nástrah a útrap. Trvalo dalších deset let, než se mu podařilo vrátit na rodnou Ithaku. V Bučovicích jsou zaznamenány čtyři příběhy od pádu Tróje po Odysseův návrat k jeho manželce Pénélopě.

Deskový obraz kruhového tvaru ze středu nástrovní výzdoby zachycuje událost, při které větry zanesly Odysseovu loď na ostrov Aiaia, kde žila kouzelnice Kirké, dcera boha slunce Héliá [35]. Odysseus nejprve vyslal své muže na průzkum, avšak ti podlehli Kirčinu kouzlu. Čarovným prutem a nápojem je proměnila ve vepře. Když už se dlouho nevraceli, Odysseus se je vydal osvobodit. Jeho odvaha se zalíbila bohu Merkurovi, jenž mu daroval bylinu rušící Kirčina kouzla. Zároveň mu poradil, aby ji pod hrozbou smrti přinutil odpřisáhnout, že jeho druhům vrátí lidskou podobu. Tohoto nakonec dosáhl, ale až po roce, kdy jí musel dělat společníka. Následně vrátila druhům lidskou podobu a všechny propustila.³⁴⁷

Poté přišla další zkouška Odysseovy odvahy a moudrosti, výtvarně pojatá na druhém obraze ze čtveřice kruhových maleb. Jeho loď musela proplout kolem ostrova Sirén [39], jejichž čarovným hlasům člověk nemohl odolat. Jakmile někdo omámený jejich hlasem vystoupil na břeh, Sirény se na něj vrhly a vysály mu krev. Odysseus proto svým druhům, nechal zalepit uši voskem a sám se dal přivázat ke stožáru lodi. Díky tomuto opatření se mu i jeho druhům podařilo kolem tohoto nebezpečného ostrova proplout bez úhony.³⁴⁸

Třetí dílo zobrazovalo to, co se mezitím dělo v Odysseově domovině, na Ithace [44]. Tam na něj stále čekala jeho manželka Pénélopa, kterou všichni přemlouvali, aby se

³⁴⁶ HOMÉROS 1996; LORANDI 1996.

³⁴⁷ HOMÉROS 1996, 192–197.

³⁴⁸ HOMÉROS 1996, 234sq.

znovu provdala. Ona však nátlaku statečně odolávala, až se nakonec musela vzdát a přistoupit na souhlas s novým provdáním. Kladla si však podmínky a vyžádala si čas na to, aby mohla manželovi utkat pohřební rubáš. Vše, co ve dne utkala, však následně v noci vypárala, a takto své nápadníky klamala celé tři roky. Na podvod se naneštěstí přišlo a byla donucena rubáš dokončit.

Na tento příběh navazuje čtvrtý obraz se setkáním Pénélopy a Odyssea [51]. Předcházelo mu ale vyhlášení soutěže. Ten, kdo by prostřelil šípem všechna ucha sekyr zabodnutých do země, by se měl stát novým Pénélopiným manželem. Odysseus se mezitím dostal v převlečení za žebráka prosícího o almužnu, aby ho nikdo nepoznal, do paláce. Prostřelil ucha všech dvanácti sekyr, odhodil své žebrácké oblečení a povstal před všemi užaslími ve vlastní podobě, kterou mu vrátila jeho ochránkyně bohyně Athéna. Soutěž vyhrál a po tak dlouhém odloučení se radostně setkal se svou Pénélopou.³⁴⁹

Volba námětů z Odysseových cest nevybočuje z dobové oblíby, počínající druhou polovinou 16. století, v zakomponovávání jeho hrdinských činů do výzdobných systémů sídel. Jejich první malířská ztvárnění, pokud bychom vynechali dekorace florentských novomanželských truhlic, se před polovinou 16. století objevila ve Francii na zámku ve Fontainebleau (Primaticcio, 1531–47) a v Itálii v Palazzo Poggi v Bologni (1551–56) nebo v Pordenoneho přípravných kresbách k tapisériím z roku 1538. Nelze opomenout ani jeho výzdobu fasády římského paláce, jejíž podobu bohužel dnes neznáme³⁵⁰, nebo nedochované malby z dalšího římského domu, malované Baldassarem Peruzzim.³⁵¹

Literární prameny, ke kterým se umělci obraceli, zdůrazňovaly především morální stránku boje hlavního hrdiny. Příběhy měly ukazovat, jak se vyhnout neřestem a jak se chovat ctnostně.³⁵² Nejdůležitějšími literárními zdroji renesančních umělců bylo Porfiriovo vydání Homérových textů v roce 1521 *Questioni Omeriche*³⁵³ a *Emblemata* Andrey Alciatiho, která poprvé vyšla roku 1531 (celkem je známo celkem 182

³⁴⁹ HOMÉROS 1996; ZAMAROVSKÝ 1965, 230–237.

³⁵⁰ O fasádě římského paláce se zmiňuje Carlo Ridolfi. – RIDOLFI 1648, Parte I, 107–111.

³⁵¹ VASARI / MARCHESE / PINI / MILANESI 1846/70, 2. díl, 222.

³⁵² Literární prameny i výtvarné ztvárnění Odysseových příběhů zpracoval italský profesor Marco Lorandi. – LORANDI 1996.

³⁵³ PORFIRIO 1521; PORFIRIO/ SIMONINI 1986.

vydání).³⁵⁴ Jeho texty byly spjaty i s obrázky, stejně jako lze později zpozorovat u Cesara Ripy, který ve své *Iconologii* (první vydání v roce 1593) využil i Homérův text ke ztvárnění ctností a neřestí.³⁵⁵ Za oblíbené dílo s ilustracemi na začátku každého zpěvu mezi umělci platilo *L'Ulisse* z roku 1573³⁵⁶, jehož autorem byl Ludovico Dolce interpretující příběh o Odysseovi především v morální rovině a uvádějící ho jako prototyp hrdiny. V rychle se šířících deseti knihách *Mythologiae* humanisty Natale Comita byl Odysseův morální příklad potvrzen a převeden na šlechtické prostředí, dále autor zdůraznil povahové vlastnosti ostatních vystupujících postav (Kirké, Sirény, Kyklop).³⁵⁷ Stejně velká poptávka jako po Comitovi byla i po manuálu mytologií *Le imagini degli dei degli antichi* Vincenza Cartariho, jehož první vydání se datuje do roku 1556.³⁵⁸

Pokud bychom chtěli nějakým způsobem rozdělit typy objednavatelů Odysseových cest, bylo by možno roztrždit je do tří kategorií. První typ by představovali příslušníci panovnických rodů a šlechtici, jako například rod Valois na zámku ve Fontainebleau, rodina Farnese v Parmě v Palazzo del Giardino, Medicejové ve florentském Palazzo Vecchio či Filip II. Habsburský a jeho fresky z Nové věže v madridském Palazzo Reale³⁵⁹, které byly zničeny roku 1734.³⁶⁰ Druhou skupinu by zastupovali církevní hodnostáři, jako kardinál Giovanni Ricci a výzdoba jeho římského paláce Ricci na via Giulia, nebo interiér římského Palazzo Farnese kardinála Odoarda Farnese. Třetí kategorii by tvořili obchodníci, bankéři a všichni ti, co byli nějakým způsobem spjati s obchodem. Uvedme si například rodinu Lanzi, která si nedaleko Bergama v Gorlagu postavila vilu, či rodinu Grimaldi, jež si nechala vyzdobit Palazzo della Meridiana v Janově.³⁶¹ Bučovická výzdoba by tedy patřila do první skupiny, jelikož její vnitřní výzdobný systém si objednal moravský šlechtic Jan Šembera.

³⁵⁴ ALCIATI 1531 – s ilustracemi; dále např. ALCIATI 1550 – celostránkové ilustrace; MOFFITT 2004.

³⁵⁵ RIPA 1593.

³⁵⁶ DOLCE 1573.

³⁵⁷ COMITIS 1551.

³⁵⁸ CARTARI 1556.

³⁵⁹ LORANDI 1996, 36–67.

³⁶⁰ ROSSO DEL BRENNA/ CASTELLO 1976, 449, č. k. 23.

³⁶¹ LORANDI 1996, 39.

Při zaměření na obrazové vzory jednotlivých bučovických kruhových polí lze konstatovat, že nebyl objeven žádný zdroj, který by přímo přebírala. V jednotlivinách se inspirují díly vytvořeny většinou soudobými umělci, není však možno je nějak blíže spojovat. Bučovický obraz *Odysseus s Athénou před Trójou* byl rozvržen do dvou částí [31]. V popředí se setkává Odysseus s Athénou, jejíž socha byla ukradena ještě před dobytím Tróje. Athéna byla pro Odyssea zásadní pomocí a ochranitelkou. Díky ní přemohl všechny nástrahy a dostal se po dobytí Tróje do vlasti. V průhledu za nimi hoří město Trója, v němž stojí osudný dřevěný kůň.

Odysseovo přehození nohy přes nohu a natočení obličeje směrem k divákovi připomíná svou kompozicí (kotník zapřen o koleno druhé nohy) nahou ženskou postavu Pravdy z obrazu Hanse von Aachena *Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny*³⁶² [33]. Dílo namaloval pro císaře Rudolfa II., aby vítěznými alegorickými figurami Spravedlnosti a Pravdy oslavil jeho dobrou vládu. Podobně lze najít příbuznost u bučovického Odyssea a pastýře Parida z dalšího Aachenova obrazu *Paridův soud*.³⁶³ Oba zmíněné Aachenovy obrazy nelze považovat za bučovické vzory, ale ukazují na použití stejných inspiračních zdrojů v kompozicích obou umělců. Lze tedy říci, že můžeme u figur najít shodné akcenty, které byly mezi umělci oblíbené a stále se opakovaly.

Stejný akcent přehozené nohy se objevuje i v kresbě uložené v Národní galerii v Praze jiného rudolfínského umělce Bartholomea Sprangera, *Paridův soud*³⁶⁴ [32]. Její levá část s Hérkou a Athénou je jejich umístěním i gesty blízká bučovickému Odysseovi

³⁶² Hans von Aachen, *Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny*, 1598, 56 x 47 cm, olej na mědi, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov, inv. č. 1611. – FUSENIG 2010, 230. – Byla objevena varianta tohoto obrazu: Hans von Aachen, *Imperiální alegorie*, olej na mědi, 60 x 49,8 cm, inv. č. 2002.2, Institute of Arts, Detroit. – KEYES 2003, 207–212.

³⁶³ Hans von Aachen, *Paridův soud*, olej na dřevě, 1588, 87 x 133 cm, Musée de la Chartreuse de Douai, inv. č. 2819. – FUSENIG 2010, 138sq.

³⁶⁴ Bartholomeus Spranger, *Paridův soud* (verso: *Studie pěti postav*), kresba perem a štětcem šedou tuší, lavírovaná, vysvětlovaná bílou na modrozeleném papíře, 16 x 27,9 cm, kolem 1576–80, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, K 1132. Inspirováno italskými *chiaroscurovými* dřevořezy. Štětcové kresby jsou ve Sprangerově díle vzácné. Kresba zřejmě pochází z doby, kdy Spranger pracoval na výzdobě Neugebäude. Studie na zadní straně listu jsou skicami k jednotlivým postavám z hlavní scény. Není znám obraz, který by vycházel z této kompozice. – FUČÍKOVÁ 1997, 86; METZLER 2014, 185sq., č. k. 98.

s Athénou. Tato bohyně moudrosti a války shodně drží pravou rukou kopí a levou štít. Odysseus zase zakloněním zad a důrazem na pokrčenou pravou nohu upomíná na Diovu manželku Héro. Kresba navíc pravděpodobně pochází ze Sprangerova období, kdy pracoval na výzdobě zámku Neugebäude, na jehož architektuře se podílel i Jacopo Strada. Spranger tedy musel být s tímto sběratelem v kontaktu, a proto není vyloučeno, že by si Strada od něj nevyžádal nějaké kresby či návrhy na výzdobu různých zámků. Jak je o Stradovi známo, sbíral kresby s odlišnými kompozicemi za účelem pozdějšího zařazení do výzdobných systémů. Snad mohl vlastnit i tuto kresbu nebo jí podobnou, která by vznikla pod vlivem hojně zaznamenávaných antických reliéfů.

Mohl existovat i jiný vzor tohoto postavení těla. Nelze vyloučit, že by Strada nenabyl a dále nezprostředkoval jinému umělci kresbu z ruky jeho oblíbence Giulia Romana³⁶⁵ [34], zachycující záda muže opírajícího se o ruku s podobně koncipovanými nohama, která mohla být prapůvodem stále se opakující pózy z děl rudolfínských umělců. Ani tato kresba však není bez předstupňů, kombinuje přetočené ženské tělo z antického reliéfu *Lóže Polykleitova* s jeho malířskou derivací *Svatbou Psyché* z římské vily Farnesiny z okruhu Raffaelových žáků – Francesca Penniho a Giulia Romana.³⁶⁶

K dalšímu z bučovických obrazů, tentokrát členěnému do tří prostorových kulis, jímž je *Setkání Odyssea s kouzelníci Kirké* [35], lze do souvislosti uvést jen kresbu *Kirké*³⁶⁷ ze 17. století [36], která zřejmě vznikla podle grafiky Jana Saenredama (1565–1607). Kirké je na kresbě zrcadlově převrácená, stojí v kontrapostu, drží v pozdvižené ruce kalich s kouzelným nápojem a vítr jí fouká do šatů podobně jako na malbě

³⁶⁵ Giulio Romano, *Studie sedící mužské postavy*, kolem 1514–15, kresba perem a hnědým inkoustem, 221 x 174 mm, inv. č. 249, Albertina, Vídeň. – WOLK-SIMON 2000, 26, 29.

³⁶⁶ Reliéf *Lóže Polykleitova*, Palazzo Mattei, Řím; – Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 2009, 153sq., obr. 160, 161. – GOMBRICH 1966, 122–128, obr. 173; VON SCHLOSSER 1903, 125–159. – Giulio Romano a Francesco Penni podle Raffaella Santiho, *Svatba Psyché*, freska, 1517–19, vila Farnesina, Řím. – Související kresba Giulia Romana, *Studie dvou ženských postav: Hébé a Proserpina*, rudka na papíru, 257 x 174 mm, 1518, inv. č. 2864/24834, Teylers Museum, Haarlem. – JOANNIDES 1983, 235.

³⁶⁷ Neznámý autor 17. století, *Kirké*, 18 x 11,7 cm, perokresba hnědým inkoustem holandského původu, The British Museum, Londýn, inv. č. SL,5227.27.; pravděpodobně kopie dle grafiky z okruhu Jana Saenredama. –

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=710282&partId=1&searchText=after++Jan+Saenredam&page=1 vyhledáno 11. 1. 2015

v Bučovících. Kresba se ale okolí figury více nevěnuje. Do středu bučovického obrazu byla umístěna kouzelnice s rozevlátými šaty, shlížející na Odysseovy vojáky měnící se ve vepře. V dramatickém gestu za ní přibíhá Odysseus, aby zachránil své druhy. Za ním se rozprostírají skaliska a v průhledu do dálky lze zpozorovat Odysseovu loď. Vše na obraze bylo provedeno až s grafickou přesností. Pro skupinu okolo Odyssea se však žádný vzor nepodařilo najít. Odysseus v podobném esovitém rozmachu připravený bránit společníky, kteří jsou částečně přeměněni ve vepře, a částečně ještě není jejich proměna dokonána, se vyskytuje i v Palazzo Vecchio ve Florencii. V tamním Sala di Penelope stejný námět v letech 1561–62 ztvárnil Giovanni Stradano (Jan Van der Straet), jenž danou kompozici vymyslel [37]. V pravé polovině díla sedí klidná Kirké podávající pohár Odysseovu druhu, aby dokonala jeho přeměnu. Levá část díla má dramatičtější charakter. Odysseus se napřahuje a tasí meč, aby zabránil další proměně. U nohou mu už leží jiný společník v podobě prasete. Celý výjev působí vzneseně³⁶⁸, kouzelnice Kirké³⁶⁹ zde nepředstavuje neřest, ale klade se důraz na přeměnu něčeho špatného v dobré. Hlavním motivem je síla lásky v souladu s překladem Ovidiova textu z roku 1533.³⁷⁰

Bučovická postava Odyssea s Kirké se také váže k realizaci z Palazzo Poggi v Bologni, kde Pellegrino Tibaldi v letech 1550–51 vymaloval tentýž příběh [38].³⁷¹ Celou scénu oproti bučovickému umělci zasadil do interiéru. Hlavní postavou je jednoznačně Odysseus připravený donutit překvapenou Kirké k vrácení podoby jeho druhům. Pravou rukou mocně sahá po meči s vědomím vlastní síly, podpořené Merkurem. Bučovický Odysseus reaguje stejným gestem i mírou naléhavosti, jako ji vystihl Tibaldi. Odysseovo konání představovalo morální příklad pro objednavatele výzdoby, kardinála Giovanniho Poggiho. Tyto příběhy spojovaly kavalírské chování, morálku, překážky křesťanského života, novoplatónské myšlenky, a to vše s využitím alegorických postav. Prostřednictvím Homérova příběhu a v něm zašifrovaných

³⁶⁸ LORANDI 1996, 462sqq.

³⁶⁹ K významu Kirké v italském umění viz CASTELLI 1994, 22–26; – HUGHES 1943, 381–399; FRAMBA 1998, 203–226.

³⁷⁰ DEGLI AUGUSTINI 1533.

³⁷¹ LORANDI 1996, 454sqq.

významů se oslavoval samotný objednavatel, v tomto případě kardinál.³⁷² Nelze ovšem opomenout, že Giovanni Poggi se při výběru tohoto tématu inspiroval VII. knihou Vitruviaova díla *Deset knih o architektuře*. Římský architekt v knize zmiňoval, že interiéry antických domů zdobilo například Odysseovo putování, Trojská válka nebo události ze soudobého dění.³⁷³ V těchto souvislostech je nutno nahlížet i na bučovickou cestu Odyssea, která oslavovala objednavatelovy ctnosti a přitom se držela antického vzoru. Význam této linie na zámku je nepopiratelný.

Následující velmi detailně prokreslený bučovický obraz *Odysseus proplouvající kolem ostrova Sirén* [39] se pravděpodobně opíral o nějakou rytinu, která však dosud nebyla dohledána. Levou část výjevu zaplnily Sirény pokoušející se zlákat Odyssea, jenž se zavázanýma očima stojí přivázan ke stěžni lodě v pravé polovině díla. Za hlavním hrdinou vykukuje hlava jeho druha. Loď je zdobená ženskou okřídlenou postavou, připomínající Athénu, Odysseovu ochránkyni. Sirény hrající na hudební nástroje se vymykají dobové zobrazovací tradici. Ve druhé polovině 16. století se Sirény často znázorňovaly dle dřevorezů z *Emblemat* Andrey Alciatiho³⁷⁴ [42]. Toto vyobrazení doprovázel latinský text pojednávající o “...ptácích bez křídel, dívkách bez nohou, rybách bez úst...“, tedy Sirénách, a o Moudrosti představované Odysseem, který se nenechá svést prostitutkami.³⁷⁵ V *Emblematech* hrají dvě ze tří Sirén na harfu a flétnu. V Bučovicích jsou zachyceny Sirény čtyři, z nichž jedna přidržuje ostatním noty. Siréna zobrazena z profilu hraje na loutnu a druhá za ní troubí na signální mušli. Poslední drží v ruce cink, který svým měkkým a zpěvným tónem je velice blízký barvě lidského hlasu, ale nejvíce dává Siréna vyniknout svému nahému tělu. Atmosféra obrazu, podpořená temnou barevností a velkými kontrasty, vyznačuje napětí znázorňující podmanivé vábení Sirén.

³⁷² MORTEN 2013, 99–121.

³⁷³ VITRUVIUS POLLIO/ GWILT 1826, 210.

³⁷⁴ ALCIATI 1550, 126.

³⁷⁵ *Absque alis volucres, & crucibus [=cruribus] absque puellas, Rostro absque & pisces, qui tamen ore canant, Quis putet esse ullos? iungi haec natura negavit. Sirenes fieri sed potuisse docent. Illicitum est mulier, quae in piscem desinit atrum, Plurima quòd secum monstra libido vehit. Aspectu, verbis, animi candore, trahuntur, Parthenope, Ligia, Leucosiaque viri. Has musae explumant, has atque illudit Ulysses. Scilicet est doctis cum meretrice nihil.* – ALCIATI 1550, 126.

Mořský motiv byl dříve uplatněn v díle Alessandra Alloriho a jeho pomocníků z let 1575–76, kde Siréna otočená zády k divákovi drží korál [43]. Tato výmalba se nachází v Cortile degli Imperatori v Palazzo Portinari-Salviati ve Florencii.³⁷⁶ Siréna s korálem odkazuje na jeden z hlavních zájmů objednavatele výzdoby, Jacopa Salviatiho. Jeho sbírky mimo jiné obsahovaly nejrůznější mořské kuriozity. Pod jejich vlivem si nechal již dříve (po roce 1573) zbudovat jeskyni³⁷⁷, kterou dostal za úkol vyzdobit Alessandro Allori. Použily se přitom mořské předměty z jeho sbírek – mušle, perlorodky, korály a další.³⁷⁸ O tom, že by Jan Šembera vlastnil kabinet kuriozit, bohužel nic nevíme, a tak se lze domnívat, že v bučovickém případě se spíše odkazuje na používané typy hudebních nástrojů než na objednavatelovu sbírku.

Odyseovo přivázání ke stěžni lodi je nejbližší vyobrazení z Camerino Farnese v římském Palazzo Farnese, dílu Annibala Carracciho z let 1595–97 [41]. Vzhledem k tomu, že Camerino bylo vyzdobeno později než bučovický sál, popřípadě přibližně ve stejné době, nemohlo se jednat o bučovickou předlohu. Tento příklad výzdoby ale ukazuje na jinou skutečnost, a to, že bučovická výzdoba byla naprosto aktuální, soudobá italskému dění, a využívala podobné náměty i s odkazy na starší, především antickou tvorbu. Výzdobu Camerina Farnese si u Carracciho objednal kardinál Odoardo Farnese, syn Alessandra Farnese. Ikonografický rozvrh sálu spočívající v triumfu Odyseovy moudrosti vytvořil sběratel a podporovatel umění Fulvio Orsini.³⁷⁹ Nicméně východisko všech zmíněných děl, v nichž se Odyseus předklání, lze shledat v reliéfu z etruského sarkofágu, nyní uloženého v londýnském British Museum³⁸⁰ [40]. Na lodi lze vidět Odysea se svázanými rukama za zády, kterého na lodi doprovázejí další tři druhové. V levé části reliéfu hrají tři Sirény na hudební nástroje.

Posledním z dochovaných nástropních děl bučovického Císařského sálu je *Pénélopa předoucí pohřební rubáš* [44], kterou lze přirovnat k malbě Giovanna Stradana [45]. Tento vlámský malíř roku 1561–62 ve florentském Palazzo Vecchio umístil

³⁷⁶ PAMPALONI 1960.

³⁷⁷ Jeskyně se nedochovala. Mluví o ní Francesco Bocchi, viz BOCCHI 1585.

³⁷⁸ GREGORI 1982, 249sq.

³⁷⁹ HOCHMANN 1993, 49–91.

³⁸⁰ *Odyseus a Sirény*, etruský sarkofág, 2. stol. př. n. l., The British Museum, Londýn. – více k recepci etruského umění v renesanci – DE GRUMMOND 1986, 18–46.

do centrálního pole stropu výjev s předoucí Pénélopou. Ikonografie celého sálu byla věnována Pénélopě a byla spojována s manželkou Cosima I. Medicejského Eleonorou z Toleda, jíž tento pokoj dedikoval. Stradanovo dílo na rozdíl od bučovické Pénélopy má daleko větší hloubku, plně využívá perspektivu zvolených architektonických prvků a je bohaté na postavy v popředí, v pozadí i na balkóně. Bučovická verze je mnohem prázdnější, omezuje se jen na tři postavy a osvětlení temného prostoru spočívá v jediné zavěšené lampě ze středu obrazu. Jedná se o tmavý ponurý prostor, v němž sedící žena šije, za ní stojící přede a třetí tká. Bučovická žena u stavu odpovídá ženě v modrém šatu ze Stradanova obrazu pozdvižením levé ruky a nakloněním hlavy k pravé ruce. Zdá se, jako by určité postavy ze Stradanovy kompozice byly vyňaty a dále přepracovány.

Takto vyobrazený příběh není v Odysseových příbězích přímo popsán, jeho hlavním významem je emblematické zachycení ženských ctností. Věrnost, moudrost, trpělivost a nevinnost představovaly velmi oceňované ctnosti u žen již od antiky a byly ztělesněním ideální manželky novověku. Ženskou činnost zaznamenávala také díla s tkadlenou Arachné, která byla dcerou řemeslníka Idmona z Kolofónu.³⁸¹ V Ovidiových *Proměňách* (VI, 1–145) se mluví o jejím tkalcovském umění, které bylo tak obdivováno, že se rozhodla vyzvat Minervu na soutěž, avšak jí podlehla a ze žalu se oběsila. Její dílnu kresebně zachytil například Friedrich Sustris, který ve Florencii pracoval u Giorgia Vasariho v letech 1563–67. Následně si u něj díla objednávali například Hans Fugger nebo Vilém V. Bavorský. Kresba dnes uložená ve vídeňské Albertině³⁸² [46] představuje návrh na fresku do mnichovské Rezidence. Bohyně se nachází nalevo od stavu s výrazně zdviženou levou rukou, Arachniny pomocnice, stejně jako ona, mají na sobě krásné šaty a věnují se různým činnostem spjatým s výrobou látek. Minerva i vyšívající žena sedící pod ní jsou velmi blízké bučovickému výjevu s Pénélopou. Možná tento námět byl do Bučovic zvolen nejen proto, že zapadal do série zaznamenávající Odysseův návrat do vlasti, ale také v souladu s dobovou oblibou zachycování tkalcovského umění, ať už formou činnosti Arachné či Pénélopy.

³⁸¹ REINHERDT 2014.

³⁸² Friedrich Sustris, *Arachné u tkalcovského stavu při soutěži s Minervou*, 1586–88, kresba perem a štětce šedou barvou, lavírováno, vysvětlováno bělobou, 23,7 x 48,3 cm, inv. č. 7943, Albertina, Vídeň. – VIGNAU-WILBERG 2013, 134.

V druhé polovině 16. století se zvláště v Bavorsku náměty s tkalcovstvím významně rozšířily. S tkající Arachné se lze setkat na hradě Trausnitz v Landshutu³⁸³ nebo například v Mnichově je uložena olejomalba stejného námětu Abrahama del Hele z roku 1563.³⁸⁴ Jacopo Strada mohl vnímat důležitost tohoto odvětví i aktuálnost výjevu přímo v Mnichově, s nímž byl spojen skrz práci pro vévodu Albrechta V., kterému zasílal architektonické návrhy na Antiquarium, nebo mu zprostředkoval díla do jeho sbírek.³⁸⁵

Tkalcovství mělo v 16. století obrovský význam, jelikož látky i tapiserie byly důležitým obchodním i estetickým artiklem. Stradanova i Sustrisova verze byla ovlivněna dílem Francesca Primaticcia, které známe například z grafického listu uloženého v Metropolitním muzeu v New Yorku³⁸⁶ [47]. Pro bučovickou verzi jsou z tohoto listu důležité především dvě postavy z jeho levého okraje, jež připomínají moravskou kompozici.

Tkaní bylo jednou z činností spojovaných se ctnostnými ženami. Jejich práci zachytil i Maarten de Vos, jehož rytiny z cyklu *Moudré a pošetilé ženy* se záhy staly velmi oblíbenými³⁸⁷ [50]. Na jedné z nich, zastupující ctnostné a moudré ženy, lze spatřit dívky věnující se za svitu olejové lampy čtení, psaní, šití, tkaní a předení.³⁸⁸ Bučovické pole je i proto nutno chápat jako alegorii ctnosti.

Tkalcovská dovednost se vázala nejen k Arachné, ale byla spojována i s Odysseovým návratem. Na Pinturicchiově fresce vytvořené pro sienské Palazzo del Magnifico kolem

³⁸³ Výzdobu si do Stadtresidenz v Landshutu objednal Ludvík X. Bavorský. Vznikla Sala di Aracne. – VERHEYEN 1966, 85–96; WISCHERMANN 1979, 50–58; DACOS 1985, 433–438.

³⁸⁴ Abraham de Hale, *Arachné*, olejomalba, inv. č. 2420, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov. – VIGNAU-WILBERG 2013, 134.

³⁸⁵ LIETZMANN 1987, 126sqq.

³⁸⁶ Mistr FG (aktivní v Itálii v polovině 16. století), *Ženy tkající, šící a předoucí*, podle Francesca Primaticcia, polovina 16. století, rytina, 20 x 43,2 cm, inv. č. 49.95.165, The Metropolitan Museum of Art, New York. – CORDELLIER 2004, 249, č. k. 110.

³⁸⁷ Crispijn de Passe starší podle Maartena de Vos, *Parabola v. Virginum typis aen. expressa*, kniha o osmi listech velikosti 228 x 179 mm, latinsky, vydáno v Kolíně, Bibliotheca Casanetense, Roma, sign. 20 B.I.39 1-8. – HOLLSTEIN 1964, sv. 15, 142sq.

³⁸⁸ Crispijn de Passe starší, *Dámské ruční práce*, rytina z cyklu *Parabola V. Virginum Typis Aen: Expressa*, podle Maartena de Vos, kolem 1600, 225 x 176 mm, inv. č. 1868,0612.2038, The British Museum, London. – VELDMAN 2006, 259–270.

roku 1509³⁸⁹ [49] je stejně jako v Bučovicích zachycen interiér, v němž pracuje Pénélopa s pomocnicí, ale výjev dotváří ještě příchozí nápadníci. V pozadí lze sledovat Odysseovu loď při nesnadném návratu domů. Pinturicchio pojal výjev velmi výpravně, oproti bučovickému umělci, který příběh vyjádřil spíše emblematicky. Stejný přístup lze najít i u Perina del Vagy, jehož kresba *Arachné v dílně* je uložena v berlínském Kupferstichkabinett³⁹⁰ [48]. Scéna se omezuje jen na dvě postavy, na Arachné a přicházející Minervu. Jednalo se o přípravnou kresbu pro lunety z malého pokoje Sala di Aracne v Palazzo Doria ve Fassolo, jenž vznikl pro ženu Andrey Doria, Perettu Usodimare.³⁹¹ Tento výjev z Ovidiových *Proměn* (VI, 1–145) byl ve výzdobě vil častěji zobrazován než tkající Pénélopa a byl zařazován k dalším jeho příběhům, například nástropní výzdoba Sala dei Miti v Palazzo Ducale v Sabbionetě Bernardina Campiho z let 1582–84.³⁹²

VIII. Drobné monochromní malby

Mezi groteskovou výzdobou na stropě se nachází celkem šest oválných monochromních maleb připomínajících mramorové reliéfy. Dvě z nich byly umístěny přímo nade dveře a dva páry byly namalovány do prostorů nad okna. Do oválu vkomponovaná sedící ženská postava dívající se na sebe do zrcadla [52] se vyskytuje přímo nad zdobeným portálem s erbem rodu Boskoviců. Protějškem jí je česající se figura v ose nade dveřmi [55]. Po pravé a levé straně se z každé dvojice oválů dochoval jen jeden v identifikovatelném stavu. Mezi okny orientovanými do zahrady přemáhá Herkules Antaia [58] a na druhém oválu špatně čitelná postava zabíjí nějaké zvíře [61]. Naproti této dvojici se v náznacích objevuje postava s váhou či kružidlem [63] a poslední ze zmíněných oválů již nezůstal vůbec čitelný [62].

³⁸⁹ Bernardino Pinturicchio, *Pénélopa s nápadníky*, kolem 1509, freska přenesena na plátno, 124 x 146 cm, původně v Palazzo del Magnifico, Siena, dnes National Gallery, Londýn. – SYSON et al. 2007, 270–75, no. 80–82.

³⁹⁰ Perino del Vaga, *Arachné s Minervou*, kresba, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlín. – PARMA/ STAGNO 1988, 89–106.

³⁹¹ Výzdoba vznikla po roce 1530, strop pokoje zničen roku 1944. – DAVIDSON 1959, 315–326; PARMA ARMANI, 1970, 12–59; – POUNCEY CHIARINI 1966.

³⁹² PENSA 1983, 34–64; CIERI VIA 2003, 319sqq.

Žena zhlížející se v zrcadle sedí na zemi, pravou rukou si přidržuje látku připomínající závoj, částečně zakrývající její vlasy [52]. Levou rukou si naklání zrcadlo, aby se buď ona dobře viděla, nebo aby divák v něm mohl něco zpozorovat. Stav malby ale přímou odpověď nenabízí. Prostor za ženou uzavírá drapérie. Při hledání zřejmého symbolického významu tohoto oválu se nabízí srovnání s Tizianovým obrazem *Alegorie marnosti*.³⁹³ Tizianova dívka nastavuje zrcadlo přímo na diváka, v němž byly později tímž autorem domalovány šperky a mince, kterými předoucí figura z odrazu v zrcadle pohrdá. Význam obrazu tedy tkví v tom, že zachycuje morální postoj dívky vzdávající se pozemského bohatství. Zájem o takovýto typ děl dokládá i jejich velká produkce, Tizianova dílna tento námět v různých verzích variovala, jednu z variant vlastnili ve svých sbírkách například i Gonzagové v Mantově.³⁹⁴

Bučovický výjev ale nejpravděpodobněji navazuje na tradici zobrazování *Alegorie prozíravosti/obezřetnosti (Prudenza)*, jež se v 16. století díky grafickým listům hojně šířila. Prozíravost byla nejčastěji zpodobňována se dvěma tvářemi³⁹⁵ a zrcadlem, aby zároveň viděla minulost (vousatá tvář), přítomnost (dívčí obličej) i budoucnost (odraz v zrcadle). Tento vhled do budoucnosti obohacený zkušenostmi z minulosti dokazuje moudrost dané alegorické postavy.³⁹⁶ Z vlivných grafických předloh této alegorie lze jmenovat například Raffaelovu *Obezřetnost* ze Stanza della Segnatura v grafickém převedení Agostina Veneziana nebo verzi Parmigianovy *Obezřetnosti* vyrytou Ugem da Carpim.³⁹⁷ Jeho rytina *Alegorie prozíravosti* [53] s ženskou alegorickou figurou sedící v esovitém otočení a dívající se do zrcadla je bučovické verzi příbuznější než například dílo Raffaelovo, poněvadž nemá dvě tváře. Bučovické alegorii je ještě bližší *Alegorie obezřetnosti* Eney Vica, která vznikla opět podle Parmigianina roku 1543³⁹⁸

³⁹³ Tizian, *Alegorie marnosti*, inv. č. 483, kolem 1515, olej na plátně, 97 x 81,2 cm, Alte Pinakothek, Mnichov. – PEDROCCO 2000, 100.

³⁹⁴ Tizian, *Žena před zrcadlem*, 93 x 76 cm, olej na plátně, Louvre, Paříž. – PEDROCCO 2000, 101.

³⁹⁵ RIPA 1603, *Prudenza*, 416.

³⁹⁶ RESNIK/ CURTIS 2011, 10.

³⁹⁷ Ugo da Carpi, *Alegorie prozíravosti*, podle Parmigianina, 13,1 x 9,8 cm, dřevorez technikou chiaroscuro, P - XVI - C298, č. 32, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. – SHAW 1979, 24–28.

³⁹⁸ Enea Vico podle Parmigianina, *Alegorie prozřetelnosti*, rytina, 136 x 95 mm, 1543, soukromá sbírka. – <http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Parmigianino.html> vyhledáno 15. 5. 2015.

[54]. *Obezřetnost* zde sedí bez esovitého stočení těla se zrcadlem v ruce a dívá se skrze něj do budoucnosti.

Protěší ovál, vyvedený nade dveřmi vedoucími ze vstupní síně do Císařského sálu, zobrazuje opět ženu, tentokrát však bez šatu a otočenou zády k divákovi. Je zachycena klečící, jak si pravou rukou češe vlasy [55]. Motiv česající se krásné bohyně Afrodité/Venuše byl velmi oblíbeným námětem umělců v první polovině 16. století především v Itálii. Většina se inspirovala antickými sochami, jelikož v renesanci ještě nebyla objevena žádná její vyobrazení z antických mincí či gem.

Mezi umělci byly nejznámější *Neapolská Venuše*, *Lelyho Venuše* [56], *Venuše z Prada* a *Hadriánovy vily*. První dvě měly shodně položenou levou ruku na levém kolenu. *Neapolská Venuše* byla pravděpodobně v 16. století umístěna v lodžii Palazzo Madama-Medici v Římě a vlastnila ji rodina Farnese. Jejich sbírky studoval během svého římského pobytu mezi léty 1532 až 1535 i Maarten van Heemskerck, který ji zaznamenal z pěti pohledů.³⁹⁹ Nekreslil ji ale jen on, jelikož je znám například i skicář Girolama da Carpiho.⁴⁰⁰ *Lelyho Venuše*⁴⁰¹ [56] se dle inventáře rodu Gonzagů ještě roku 1627 nacházela v jejich sbírkách v Mantově. Posléze ji získal anglický král Karel I. a od něj významný sběratel Sir Peter Lely.⁴⁰² V Římě musela být nejspíše ještě na počátku 16. století⁴⁰³, poněvadž ji měl možnost zaznamenat při svém římském pobytu a do grafické podoby převést Marcantonio Raimondi⁴⁰⁴ [57]. Jeho tisky se během celého 16. století těšily velké oblibě, o čemž svědčí například i verze z let 1521–26 Albrechta Altdorfera, který ji reprodukoval zrcadlově obráceně s módní pokrývkou hlavy.⁴⁰⁵ *Lelyho Venuše* se z Říma dostala do mantovské sbírky antických soch Isabelly d'Este.⁴⁰⁶ Její přítomnost v Loggia dei Marmi (nyní Galleria dei Mesi) v Palazzo Ducale

³⁹⁹ HÜLSEN/ EGGER 1913/16, fol. 48r, text bd. 30.

⁴⁰⁰ CANEDY 1976.

⁴⁰¹ *Česající se Venuše*, římská kopie helénistické bronzové sochy, 2. století po Kr., výška 1,120 m, GR 1963.10-29.1, The British Museum, Londýn. – BOBER/ RUBISTEIN 2010, 67sq.

⁴⁰² SCOTT 1959, 220.

⁴⁰³ HOLO 1978/79, 23–36.

⁴⁰⁴ Marcantonio Raimondi, *Česající se Venuše*, 1505–06, rytina podle Francesca Francia. – BARTSCH 1803/1821, č. 313; FAIETTI/ OBERHUBER 1988, č. k. 36.

⁴⁰⁵ HOLO 1978/79, 23sq.

⁴⁰⁶ DACOS 1977, 198.

v Mantově zachytil Ippolito Andreasi na kresbě z roku 1567–68.⁴⁰⁷ Tato kresba patřila do souboru kreseb vytvořených pro Jacopa Stradu a byla součástí jeho sbírky až do jeho smrti.⁴⁰⁸

Jiná socha česající se Venuše byla objevena v Hadriánově vile v Tivoli (nyní uložena v Museo Nazionale delle Terme v Římě) a k vidění byla již na počátku 16. století v římském Palazzo Cesarini.⁴⁰⁹ Také s *Venuší* z Prada, která měla nejvýše pozdviženou ruku a největší rotaci v těle, se umělci mohli setkávat v Římě od konce 15. století. V 16. století se ale už nacházela v Audienční hale Palazzo Ducale ve Florencii.

Pro bučovickou Venuši mohla být vzorem, jak Andreasiho kresba *Lelyho Venuše* ze sbírky Jacopa Strady, tak i snadno dostupný Raimondiho grafický list ji reprodukuje. Venuši, která se zrodila z moře a upravuje si mokré se vlasy, popsal již Plinius starší, jenž za jeho autora označil malíře Apella.⁴¹⁰ Jemu se chtěli renesanční umělci vyrovnat, i proto je fascinovaly koupající se ženy představované jako mytologické nebo biblické postavy. V novověku se diskutovalo nejen o možnostech zachycení Venušina nahého těla, ale také o jejím dvojím původu. Hlavním teoretikem byl novoplatonik pracující pod vlivem Platóna⁴¹¹ Marsilio Ficino⁴¹² nebo Giovanni Boccaccio, který ji viděl jako symbol erotické touhy.⁴¹³

Další z oválů zobrazuje zápas Herkula s obrem Antaiem [58]. Herkules byl v 16. století chápán jako hrdina schopný zmírnit hněv, omezit chamtivost nebo neoddat se rozkoši.⁴¹⁴ Byl vnímán jako neúnavný a morálně silný přemožitel vášně a neřesti, proto jeho role byla ve výtvarném umění raného novověku tak zásadní. Představoval zkrátka dobrého vládce.⁴¹⁵

⁴⁰⁷ Ippolito Andreasi, *Česající se Venuše*, kresba, Kupferstichkabinett, Düsseldorf Kunstmuseum. – BURCKHARDT 1994, fig. 47.

⁴⁰⁸ HARPRATH 1984, 6; VERHEYEN 1967, 64.

⁴⁰⁹ HOLO 1978/79, 27sq.

⁴¹⁰ Apellés byl dvorním malířem Alexandra Velikého (2. pol. 4. stol. př. Kr.), žádné z jeho děl se nedochovalo, ale v antice byl považován za největšího malíře.

⁴¹¹ PLATÓN 2005.

⁴¹² NELSON 1958.

⁴¹³ KRISTELLER 1979.

⁴¹⁴ RIPA/BUSCAROLI 2000, 473sq.

⁴¹⁵ SIMONS 2008, 632–664; PANOFKY 1930; ORGEL 1984, 25–47; BULL 2005, 86–140.

Bučovický zápas Herkula v nepříliš jasně dochovaných detailech vyobrazuje obra, jehož tělo je v esovité rotaci, má dramaticky doširoka rozevřené ruce a dívá se vzhůru. Herkules ho oběma pažemi skličujícími jeho tělo vyzdvihuje ze země, poněvadž odhalil tajemství Antaiovy síly, kterou mu dodávala matka země Gaia.

Herkules primárně chápaný jako bůh vítězství patřil k nejčastěji zobrazovaným mytologickým postavám. Například medicejský dvůr ve Florencii si objednával mnoho děl s Herkulovými skutky. Jako jednoho ze zástupců si uveďme bronzovou sošku Antonia del Pollaiuola⁴¹⁶, jež se pravděpodobně nacházela přímo v Palazzo Medici. Pollaiuolem zachycený obr se ale od bučovického liší pozicí rukou, kterými se odtahuje od Herkulova těla. Naléhavostí výjevu a odtlačováním se od Herkulova těla je bučovickému oválu bližší Herkulův zápas v provedení Lucase Cranacha staršího⁴¹⁷ [59]. Jeho pojetí je dramatičtější, jelikož obr se celou svou horní polovinou těla zaklání, přičemž rozhazuje ruce i nohy do stran.

Herkulův zápas byl nejpravděpodobněji vybrán jako podtržení celkového vyznění místnosti, která měla oslavovat objednavatelovy ctnosti. Proto musíme hledat analogie v podobných výzdobných systémech dalších aristokratických sídel. Jedním z příkladů zapojení Herkulových činů jako doprovodných polí stropu lze najít v Camera degli Sposi v Castello di San Giorgio v Mantově. Strop s okulem doplnil Andrea Mantegna fiktivními reliéfy antických císařů, k nimž dodal dvanáct výjevů z mytologie provedených jen monochromně. V trojcípých polích nad lunetami vystupují Orfeus, Arión a Herkules. Mezi skutky posledně jmenovaného byl zařazen i *Herkules porážející Antaia*.⁴¹⁸ Herkules ale obra nezvedá tváří v tvář, chytá ho zezadu a zvedá nad zem. Zároveň se neobjevuje ani rozpažení rukou. Bučovice tedy nekopírují přesně kompozici pole, ale shodně aplikují daný námět. Umístění Herkulových činů na strop Camery degli Sposi bylo zřejmě ovlivněno Boccacciiovým konstatováním, že Herkules je nejvyšším

⁴¹⁶ Antonio del Pollaiuolo, *Hercules a Antaios*, kolem 1470–75, bronzová soška, Museo Nazionale del Bargello, Florencie. – DI LORENZO/ GALLI 2014; KRYZA-GERSCH 2014, 147–171.

⁴¹⁷ Lucas Cranach starší, *Herkules a Antaios*, kolem 1530, olej a tempera na dřevěné desce, 27 x 18 cm, Compton Verney, Warwickshire. – BIERENDE 2002; BRINKMANN 2007.

⁴¹⁸ SIGNORINI 2007, 296–307.

bohem ctnosti, byl nositelem slávy významných mužů, přesněji „*fama d'huomini forti*“.⁴¹⁹

Ovšem nejbliže jsou bučovickým oválům, z hlediska typu výzdoby a uplatnění daných námětů, doplňující ovály z Camerina Farnese v římském Palazzo Farnese, které vytvořil na konci devadesátých let 16. století Annibale Carracci.⁴²⁰ Annibale hned po svém příjezdu do Říma dostal nabídku bydlet v tomto paláci a posléze získal zakázku na vymalování soukromého pokoje jeho mladého majitele, kardinála Odoarda Farnese. Nutno podotknout, že výzdoba vznikla pod vlivem antických soch a reliéfů, se kterými se Annibale v paláci každodenně setkával. Rodina Farnese vlastnila jednu z nejbohatších sbírek antických děl.⁴²¹ Camerino se vyskytovalo v prvním patře paláce a centrum výzdoby stropu bylo věnováno Herkulovým činům, v rozích se nacházely čtyři ovály s alegorickými postavami kardinálních ctností, dále se v oválech objevily alegorické postavy zbožnosti a bezpečí. Čtyři malá oválná pole v monochromním provedení doprovázela hlavní scény Herkulovými činy: *Herkules a nemejský lev*, *Herkules a lernská hydra*, *Herkules zápasící s Antaiem* [60] a *Herkules s Kerberem*. Všechny malby byly navrženy tak, aby oslavovaly ctnosti Odoarda Farnese, jehož devíza byla součástí výzdobného systému. Stejně jako v bučovickém sále (Odysseovy cesty) byl zvolen motiv volby a pokušení. V Camerino Farnese se Herkules rozhoduje mezi dvěma ženskými postavami, z nichž jedna ztělesňuje ctnost a druhá neřest. Hrdina si ale zvolí ctnost. V Bučovicích je pokoušen Odysseus kouzelnicí Kirké, ale on jí rovněž nepodlehne a zůstane věrný Pénélopi. Tento námět se uplatnil i v Camerinu, a to v lunetách, do nichž byly umístěny dva výjevy z Odysseových cest (*Odysseus s Kirké* a *Odysseus a Sirény*), podtrhující ctnost objednavatele a ilustrující to, že bez pomoci božské síly Merkura a Minervy, by Odysseus zlo nepřemohl.

Nelze vyloučit, že by čtyři Herkulovy činy z Camerina Farnese nepředstavovaly ctnosti vítězí nad čtyřmi živly. Ve stejném smyslu vyložil význam Raffaelovy výzdoby ve Stanza della Segnatura Edgar Wind, jenž své uměleckohistorické bádání zasvětil i ikonologii mytologických příběhů.⁴²² Herkulem vyzdvižený Antaios mohl

⁴¹⁹ BOCCACCIO 1554, 209–213.

⁴²⁰ GINZBURG CARIGNANI 2000.

⁴²¹ RIEBESELL 1989; RIEBESELL 1995.

⁴²² WIND 1938, 75–79; WIND 1968; WIND 1983.

představovat vzduch, jeho boj se lvem oheň,⁴²³ s hydrou vodu⁴²⁴ a se psem Kerberem zemi.⁴²⁵ Vše zároveň jako by odpovídalo definici pověsti či slávy „*Fama*“ Cesara Ripy, která se dle jeho popisu zakládá na tělesné a duševní ctnosti.⁴²⁶

Autorem koncepce výzdoby oslavující Odoardovu ctnost nebyl sám malíř Annibale Carracci. Ten jen program, který byl předem dán, převedl do vizuální podoby.⁴²⁷ Nejpravděpodobněji koncept vytvořil Fulvio Orsini, velký sběratel pracující již pro kardinála Alessandra Farnese, který později přešel k Odoardovi Farnese. Žil stejně jako Annibale přímo v jejich rodinném paláci, a tak dobře znal jejich sbírku. Rovněž sám sbíral tisky, rukopisy, mince, gemy, nápisy, mramorové reliéfy, malby i kresby.⁴²⁸ O jeho vzdělanosti a přehledu svědčí i kontakty s významnými osobnostmi, jako například kardinálem a sběratelem Granvellem, historikem Carlem Sigoniem⁴²⁹ nebo vzdělavcem a sběratelem Johannem Sambucem, působícím na dvoře císaře Maxmiliána II. Za zmínku stojí, že do okruhu Fulviových přátel patřil i Jacopo Strada, který mohl znát jeho návrhy pro výzdobu aristokratických sídel.⁴³⁰

Čtvrté oválné pole zachycuje bojovníka se štítem zabíjejícího zvíře, které by se dalo připodobnit praseti [61]. Vedlejší výjev zaznamenával Herkulův zápas, mohlo by se tedy také jednat o nějaký jeho hrdinský čin. Nejvíce by se dané zvíře mohlo podobat erymanthskému kanci, kterého zahnal do sněhové závěje a poté chytil do sítě. Težko však posuzovat, zdali by se mohlo jednat o tuto scénu, když Herkules nemá kyj. Nicméně pokud bychom přijali teorii o čtyřech živlech, zobrazený kanec by do ní zapadal a odkazoval by na živel – zemi.

Na protější stěně jsou poslední dva ovály ještě hůře čitelné. Z jednoho nelze již nic identifikovat, snad jen pŕlměsíc, který ale může být jen optickým klamem [62], a na druhém se objevuje figura s náznakem vah či pravděpodobněji kružidla [63].

⁴²³ Virgil Solis k elementu ohně přiřadil lva a cholericou povahu. – PANOFKY/ SAXL 1923, obr. 50.

⁴²⁴ SERVIUS HONORATUS/ THILO/ HAGEN 1881, VI. kniha, 287: „*nam hydra ab aqua dicta est...*“.

⁴²⁵ SERVIUS HONORATUS/ THILO/ HAGEN 1881, VI. kniha, 395: „*nam Cerberus terra est...*“.

⁴²⁶ RIPA 1593.

⁴²⁷ MARTIN 1956, 91–112.

⁴²⁸ HOCHMANN 1993, 49–91; DE NOLHAC 1884, 427–436; DE NOLHAC 1887, 9sqq.

⁴²⁹ MCCUAIG 2014.

⁴³⁰ KALTWASSER 1999, 55.

Mohlo by se tedy jednat o alegorii spravedlnosti nebo šetrnosti, která by odpovídala popisu Cesara Ripy, v němž uvádí, že postava má mít v ruce kružidlo značící řád.⁴³¹

IX. Alegorické postavy z okenních špalet

Soubor soch a kruhových nástropních obrazů v Bučovicích doplňuje osm alegorických postav představujících ctnosti⁴³², které zdobí okenní špalety. Jejich identifikace bohužel není zcela přesná, jelikož byly v minulosti velmi poškozeny, jejich čtení je tudíž obtížné. Bez ohledu na dnešní míru jejich rozpoznatelnosti lze konstatovat, že svou přítomností dotvářejí celkovou ideu sálu.

Ve špaletách oken nejbližše soše císaře Karla V. byla namalována alegorická postava Pravdy nesoucí v jedné ruce slunce a v druhé knihu s žezlem a jablkem, zároveň šlape na hada a je korunována [64]. Naproti ní se malba nedochovala. Poblíž sochy Diany se nachází opět neidentifikovatelná postava, jejíž protějšek představuje Alegorie Síly v podobě muže s praporcem v brnění [65]. Pod sochou Marta lze spatřit ženu (Alegorii Moudrosti?) držící kalich, v němž je koruna, zatímco v druhé ruce třímá ratolest vítězství [66]. Následuje sedící alegorická postava Zdrženlivosti, která se dívá do zrcadla, na hlavě má ptáčka a jednu nohu opírá o želvu [67]. Poslední dvojice je tvořena nerozpoznatelnou postavou a ženou v esovitém prohnutí (Alegorie Víry?), jež ukazuje doutnající srdce a hořící pochodeň [68]. U nohou si lze všimnout opice dívající se na přímo na diváka.

X. Význam sálu

Bučovický Císařský sál se liší od ostatních stejnojmenných sálů tím, že neobsáhl celý cyklus Suetoniových císařů, nevznikl jako reakce na návštěvu císaře nebo k oslavě Šemberových předků. Rovněž se více nevěnuje ani statečným činům vyobrazeného císaře Karla V., ani Jana Šembery Černohorského z Boskovic, jehož mimo erb nijak neznázorňuje. Badatelka Jarmila Krčálová považuje výběr antických císařů, Habsburka na koni, mytologických a alegorických postav i příběhů z Odysseových cest za poměrně nahodilý.⁴³³ Václav Bůžek pak oponuje a domnívá se, že výzdoba je dokladem

⁴³¹ RIPA 1645, *Parsimonia*, 472sq.

⁴³² KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

⁴³³ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

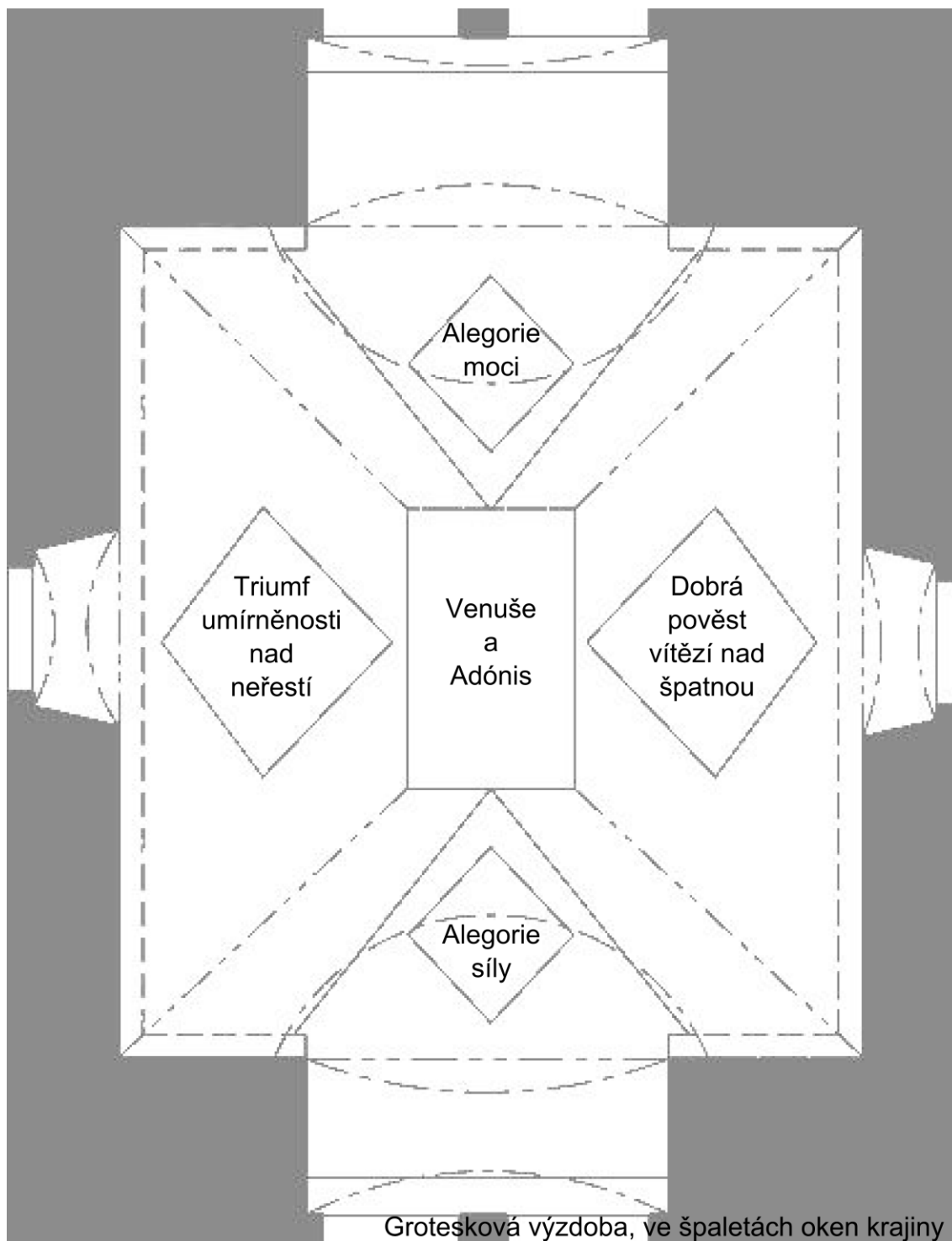
sebe prezentace tohoto moravského šlechtice, a vidí v ní motiv triumfující Evropy v alegorickém zápase nad nekřesťanskými světy.⁴³⁴

Touha po vlastnictví něčeho aktuálního a nanejvýš moderního se zračí v celé výzdobě tohoto sálu. Jan Šembera tedy chtěl sebe i svůj rod prezentovat jako významný, proto také spolupracoval s císařským antikvářem Jacopem Stradou a sochařem Hansem Montem. Vzhledem ke Stradově rozsáhlé sběratelské činnosti mohl mít k dispozici hned několik kreseb či grafik, které stačilo sloučit do požadovaného celku dle tématu prostoru a propůjčit je objednavateli, popř. jeho malířům. Výzdobu proto lze číst jako promyšlený program spočívající v jeho alegorické rovině a jako reakci na stále přetrvávající turecké nebezpečí: váleční bohové Diana a Mars stojí při císaři Karlovi V., jenž zvítězil nad Turky a zachránil Evropu. K tomu, aby je porazil, musel (i ten, kdo by chtěl čin zopakovat) oplývat množstvím ctností (představují je figury ve špaletách), které měli antičtí císařové umístění nad okny. Pro ochranu a sjednocení Evropy ve věci víry je nutné podniknout strastiplnou cestu, což je paralela k Odysseově cestě, která je a tudíž i má být završena vítězstvím.

⁴³⁴ BŮŽEK 2009, 311–321.

5.2 Venušin pokoj

5.2.1 Schéma výzdoby Venušina pokoje



5.2.2 Popis výzdoby Venušina pokoje

Z Císařského sálu mohl být host veden do Venušina pokoje [69], jehož výzdoba nachází své vzory v díle benátského malíře 16. století Paola Veroneseho. Rozměry sálu jsou 6,05 m x 6,95 m. Světlo do prostoru přichází ze dvou oken umístěných naproti sobě. Nástěnné malby byly provedeny temperovými barvami na bílém vápenném podkladu. Ve výplních klenby se kolem jednoho centrálního díla vyskytují čtyři alegorické výjevy. Ornamentální výzdoba byla restaurována družstvem Tvar, které ji fixovalo příliš silným kaseinovým roztokem. Záhy se začala po šupinkách odlupovat⁴³⁵, proto musela být ošetřena restaurátorem Františkem Fišerem.

Špalety pokoje byly vyzdobeny iluzivními krajinami [89], které byly ohraničeny pilastry. Grotesková výzdoba skýtá amorky v různých pozicích, hořící amfory, motýly, různé druhy ptáků, luk a šípy, vázy s květinami, částečně lidské postavy s křídly, maše, praporce, lampy, černošskou figuru pod deštníkem, doutnající lampy, brnění, létající ryby, zavěšené ryby, hořící louče, múzy, opice či maskaróny.

I. Centrální pole s Venuší a Adónidem

Stropu vévodí pět figurálních výjevů, z nichž centrální obdélníkové pole zobrazuje Venuši snažící se zabránit Adónidovu odchodu na lov [70]. Tato scéna vychází z Ovidiových *Proměn* (X, 525–560) a pojí se s obrazem shodného námětu Paola Veroneseho uloženého v Augsburgu⁴³⁶ [71.] Bučovická malba ho kopíruje především svou centrální částí s Venuší a Adónidem mezi stromy. Pozadí si malíř dotvořil sám, stromy nalevo od postav razantněji odsadil od popředí a napravo od andílka vzdálil psa, ke kterému přibyla srna. Adónis odlišně sklání hlavu a oděv s obuví se rovněž odchyluje od předlohy; i kopí bylo prodlouženo nad Adónidovu hlavu. U Venuše si lze všimnout rozdílné polohy nohy, hlavy a jiné kompozice drapérie. Přes tyto odchylky není pochyb

⁴³⁵ Zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954, archiv NPÚ ÚOP v Brně.

⁴³⁶ Paolo Veronese, *Venuše a Adónis*, olej na plátně, 122 x 174,5 cm, inv. č. 12583, Städliche Kunstsammlungen, Augsburg; u Venuše otočené zády k divákovi se autor mohl inspirovat grafickým listem Agostina Veneziana vzniklého podle kresby Giulia Romana vycházející ze sarkofágu s výjevem *Paridova soudu* z vily Doria Pamphili. – GASKELL 1990, 520; GOULD 1990, 285sq.; KRÄMER 1991, 52sq.; BROCK 1996, 225sq., 242sq.; MASON 2005, 24, 26, 28sq.

o tom, že bučovický malíř musel tvořit dle této benátské předlohy. Augsburský obraz se pro svou blízkost ke stylu Veronesových fresek z vily Maser datuje do let 1563–65.⁴³⁷ Toto Veronesovo dílo již mělo svůj vzor⁴³⁸, jímž byla Tizianova verze Venuše a Adónida zaslaná Filipovi Habsburskému, jenž se díky sňatku s Marií Tudorovou v roce 1554 stal anglickým králem.⁴³⁹

Veronesova kompozice tohoto páru se rozšířila i mezi jeho spolupracovníky, kteří ji dále rozvíjeli. Jedním z nich byl Giovanni Battista Zelotti (1526–1578), který ve své kresbě⁴⁴⁰ [72] stejně jako bučovický malíř, výjev rozšířil. Venuši a Adónida však Zelotti přemístil na okraj papíru a dodal k nim architekturu. V drážďanské Gemäldegalerie se lze setkat s dalším z jeho děl téhož námětu (datováno kolem 1562–63)⁴⁴¹, které se ale obrací spíše k Tizianovu modelu než k variantě Veroneseho. Stejnou kompozici jako pro drážďanský obraz použil Zelotti i v případě nástěnné malby *Venuše s Adónidem* ve vile Roberti v Brugine, poblíž Padovy⁴⁴² [73]. Dle komentáře k Ovidiovým *Proměňám* Nicola degli Agostini (1522, III) tato malba ukazovala snahu mladé dívky přemoci loveckou vášeň muže. Malba měla ve vile dvojí význam, jednak naznačovala, proč vila vznikla⁴⁴³, a také odpovídala na to, jak byl objednavatelem a jeho hosty tráven čas.⁴⁴⁴

Ve srovnání se Zelottiho ztvárněními *Venuše a Adónida* je Veroneseho kompozice bučovické malbě stále nejbližší. Bučovický malíř tedy musel prostřednictvím kresby či grafiky tento obraz velmi dobře znát. Pokud obraz vznikl v šedesátých letech, bylo dost času na to, aby se tento vzor dostal k rukám bučovického inventora výzdoby.

⁴³⁷ KRÄMER/ MÜLLER et al. 1991, 52sq.

⁴³⁸ BARBANTINI 1953, 35–49.

⁴³⁹ HOSONO 2003, 136.

⁴⁴⁰ Přiřčeno Giovannimu Battistovi Zelottimu, *Venuše bránící odchodu Adónida*, na kresbě připsáno „Paolo“, hnědý inkoust, kresba perem a štětcem, 220 x 307 mm, soukromá sbírka. – MAYOR 1871/75, 51, č. 226 (jako Tiziano Vecellio).
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?pos=8&intObjectID=5101682&sid vyhledáno 29. 1. 2012.

⁴⁴¹ BRUGNOLO MELONCELLI 1992, č. k. 15, obr. 72.

⁴⁴² Giovanni Battista Zelotti, *Venuše bránící Adónidově odchodu*, mezi léty 1554–1557, Vila Roberti, Brugine. – PAVANELLO/ MANCINI 2008, 162–171.

⁴⁴³ PALLADIO 1570, II, 45.

⁴⁴⁴ GALLO / CROSATO LARCHER 2003, 37–51.

Pokud koncept výzdoby navrhl Jacopo Strada, mohl on sám vlastnit ve své sbírce tento obraz nebo nějakou kresbu či grafiku ho zaznamenávající. Navíc když v roce 1567 pobýval Jacopo Strada v Mantově, aby uskutečnil množství nákupů pro bavorského vévodu Albrechta V., byl v přímém styku s tvůrcem tohoto obrazu, Paolem Veronesem.⁴⁴⁵ Z pramenů víme, že během mantovského pobytu nakoupil pro vévodu mnoho děl, ale jiné si objednal i sám pro sebe.⁴⁴⁶ Bohužel však nemáme žádné bližší zprávy o konkrétních dílech.

II. Triumf Dobré pověsti

Bučovické centrální klenební zrcadlo doprovází čtyři kosočtvercové výseče s ženskými alegorickými figurami. První pole zobrazuje *Dobrou pověst šlapající na špatnou pověst [74]*. Okřídlená ženská bytost oděná v oranžovém šatu převázaném bílou a zelenou drapérií drží v rukou dvě trubky a pravou nohou šlape na starší ženu s menšími motýlími křídly. Vlasy má schovány v turbanu a v ruce třímá přelomenou trubku. Kolem žen se pohybují dvě postavy amorků, z nichž jeden nese dvě knihy a větev olivovníku a druhý knihu, žezlo a tiáru. Milada Lejsková-Matyášová našla ve sbírce vídeňské Albertiny kresbu *Triumf dobré pověsti nad zlem*⁴⁴⁷ [75], jež byla vzorem právě pro tuto alegorii.⁴⁴⁸

V době publikace článku se kresba připisovala příteli Paola Veroneseho, Paolu Farinatimu (1524–1606)⁴⁴⁹, a za architekta Bučovic byl považován Pietro Ferrabosco di Lagno. Na základě této souvislosti založila Lejsková-Matyášová teorii, že malíř a architekt Ferrabosco mohl znát Farinatiho, který byl rovněž architektem, malířem a rytcem působícím na vídeňském dvoře. Ferrabosco také pracoval ve Vídni, a tak mohl od Farinatiho získat několik kreseb dle Veronesových děl. Pietro Ferrabosco se dnes však již za architekta bučovického zámku nepovažuje a v katalogu vídeňské Albertiny

⁴⁴⁵ COCKE 1977, 120–125.

⁴⁴⁶ JANSEN 1988, 138.

⁴⁴⁷ Paolo Veronese, *Triumf dobré pověsti nad zlem*, kolem 1582, pero, šedě lavírováno, bílou vysvětlováno, šedomodrý papír, 27,3 x 19,8 cm, inv. č. 1640, Albertina, Vídeň. – BIRKE/ KERTÉSZ 1992, Inventar 1201–2400, 871.

⁴⁴⁸ FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139–143.

⁴⁴⁹ Daleko více než Farinatiho malby jsou bližší Veronesově tvorbě jeho kresby a grafiky. – ALBRICCI 1980, 14sq.

kresba *Triumf dobré pověsti nad zlem* figuruje jako dílo Veronesovo.⁴⁵⁰ Musíme tedy hledat jiné vysvětlení, jak se bučovický malíř obeznámil s touto kresbou. O souvislosti mezi Veronesovou kresbou a bučovickou malbou není sporu, jelikož bučovický malíř si ji jen málo poupravil. Změnil směr levé trubky tak, aby směřovala až za hlavu amorka, drapérii andělské postavy obohatil o jeden výrazný sklad v oblasti boků a starší ženu neusadil na části zlomené trubky. Klíč k odpovědi spočívá v poznání dalších Veronesových kreseb, které jsou dnes rozptýleny do více sbírek, sjednocuje je ale jejich technika, rozměr, alegorický námět i nápis z jejich rubové strany.

III. Veronese a jeho *chiaroscuro*⁴⁵¹ kresby

Vídeňská kresba patří do série Veroneseho *chiaroscuro* kreseb, které nebyly určeny k následné malířské realizaci, ale vznikly jako sběratelské kusy či samostatné studie zůstávající v umělcově dílně.⁴⁵² Právě tento druh kreseb sběratelé velmi rádi ukazovali svým vzácným hostům a byly žádaným artiklem kresebných sbírek. O jejich výjimečnosti svědčí promyšlená technika, kterou k jejich vytvoření Veronese použil. Na modrošedém papíře postupným překrýváním šedých a bílých lazur a konečným nánosem husté běloby dosáhl dokonalé iluze hloubky a nepatrných valérů dodávajících výjevu živost. Kresby pocházející z jeho ruky mají až osm lavírovaných vrstev přes sebe, tím se Veronesovi podařilo dosáhnout jejich velké plastičnosti. Kresby záhy začali kopírovat Veronesovi žáci, vždy ale nějaký stupeň z barevné světelné gradace chyběl.⁴⁵³

Mimo mariánský a náboženský cyklus kreseb provedených tímto stylem vytvořil Veronese i alegorickou sérii, dnes se do ní řadí devět listů. Většinu dosud známých

⁴⁵⁰ BIRKE/ KERTÉZS 1992, Inventar 1201-2400, inv. č. 1640, 871.

⁴⁵¹ *Chiaroscuro* – pro tuto práci byl ponechán italský název označující kresby vytvořené temnosvitnou technikou, jelikož se v cizojazyčné literatuře tento typ Veroneseho kreseb spojuje jen s tímto termínem ponechaným v italštině. Jedná se o techniku používanou Paolem Veronesem, která využívala tmavého podkladu papíru jako základního tónu, na níž se posléze nanášely další vrstvy barvy. Docházelo k tzv. vysvětlování šedými odstíny společně s bělobou, následně ke ztmavování odstíny šedé. To se mnohokrát opakovalo. Překrýváním jednotlivých lazurních vrstev šedé barvy se dosáhlo zvláštního efektu plastičnosti připomínající reliéf. – Obecně *chiaroscuro* tj. temnosvit, světlé tvary vystupující z temného okolí. –BLAŽÍČEK/ KROPÁČEK 1991, 206.

⁴⁵² WHISTLER 2014, 233–246.

⁴⁵³ HUBER 2005, 179–187.

autorských kreseb s různými alegoriemi spojuje přípis. Na jejich rubové straně popisuje, co se odehrává na lícové straně daného listu se zvláštním důrazem na vysvětlení významu určitých detailů.⁴⁵⁴ Přípis nepochází z Veronesovy ruky, jedná se zřejmě o písmo nějakého jiného sběratele z konce 16. století. Bylo zjištěno, že všechny listy alegorické série měly původně stejný rozměr 365 x 280 mm. Anglický badatel Richard Cocke věnující se těmto kresbám je dal do souvislosti s bohatou nástěnnou výzdobou vily Maser a datoval je do stejných let 1550–60⁴⁵⁵, William Rearick však dataci posunul až do let osmdesátých.⁴⁵⁶

Pro pochopení využití Veronesových *chiaroscuro* kreseb lze uvést příklad, kdy se zachoval jak obraz, tak i k němu vztahující se kresba. Obraz *Pokušení sv. Antonína*⁴⁵⁷ byl objednan kardinálem Ercolem Gonzagou pro dóm v Mantově a byl hotov roku 1553. K tomuto obrazu však existuje i kresba stejného námětu v *chiaroscuro*, která se nedá považovat za přípravnou, jelikož má naprosto odlišnou kompozici a liší se i důrazem na detaily. S velkou pravděpodobností mohla být návrhovou kresbou oltářního obrazu, jež byla Gonzagou odmítnuta. Nicméně její finalita nebránila dílo dále uplatnit na trhu s uměním nebo ji bylo možno využít jako inspirační zdroj do Veronesovy dílny. Pro Gonzagu pak Veronese zvolil jinou monumentálnější variantu stejného námětu.⁴⁵⁸ Lze tudíž konstatovat, že jiné Veronesovy *chiaroscuro* kresby mohly jednak posloužit danému zájemci jako návrh na vzhled jeho případného díla, ale rovněž mohly být předmětem obchodním pro sběratele nebo se část z nich uplatnila ve Veronesově dílně při dalších zakázkách.

Vzorem Veroneseho *chiaroscuro* kreseb byly zřejmě dřevořezy provedené technikou *chiaroscuro*, na které v Benátkách získal roku 1516 výhradní právo Ugo da Carpi.⁴⁵⁹ Jednalo se o poměrně novou techniku, založenou na tisku pultónů v plochách z několika matric, sklízející jak u umělců, tak u obchodníků poloviny 16. století velký úspěch. Giorgio Vasari tyto tisky velmi oceňoval, jelikož představovaly iluzi, že dílo bylo

⁴⁵⁴ WHISTLER 2014, 233–246.

⁴⁵⁵ COCKE 1987, 260sqq.

⁴⁵⁶ REARICK 1988, 70sqq.

⁴⁵⁷ Paolo Veronese, *Pokušení sv. Antonína*, 1552, olej na plátně, 198,2 x 149,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Caen, inv. 6. – SALOMON 2014, 58sqq.

⁴⁵⁸ BROWN 2014, 64.

⁴⁵⁹ LANDAU/ PARSHALL 1994, 146sqq.; HINTERDING 2005, 16.

nakresleno, i když tomu tak nebylo. O imitaci monochromních kreseb se touto technikou dřevořezu snažili i Antonio da Trento, Antonio Campi nebo Ugo da Carpi. Paolo Veronese se však rozhodl pro postup opačný, a to, že svou kresbou na bázi postupného vysvětlování bude napodobovat šerosvitné dřevořezy a dostane se až k iluzi kresby jako sochařského reliéfu⁴⁶⁰ (podobné tendence nacházíme v dílech Polidora da Caravaggio nebo Perina del Vagy).

To, že vídeňská kresba *Triumf dobré pověsti nad zlem* [75] byla součástí zmíněného alegorického cyklu, dokazuje její styl, rozměr i popis z rubové strany. Kresba byla během století zmenšena, proto nelze všemu textu z jejího rubu porozumět. Čitelná část popisu začíná sluncem kolujícím po nebeských znameních, poté se popis zaměřuje na aristokrata a alegorii jeho Dobré pověsti. Tu představuje žena, jež má pod nohama Neřest. Dobrá pověst s andělskými křídly (Sláva, *Fama*) má v popise trubku, zatímco Špatná pověst (Neřest) s motýlími křídly má trubky zlomené. Dobrou pověst mají doprovázet dva amorci po jejím boku. Klade se důraz na aristokratovu Ctnost, která potvrzuje jeho urozenost, důstojnost i moc.⁴⁶¹

Nebeská znamení vyjádřená zvěrokruhem se objevují na čtyřech Veroneseho obrazech zničených za druhé světové války.⁴⁶² Veronese je namaloval pro strop Sala dei banchetti ve Fondaco dei Tedeschi v Benátkách.⁴⁶³ Na jednom z těchto obrazů, *Saturn pomáhá církvi přemoci Herezi*⁴⁶⁴ [77], leží před glóblem postava Hereze, která je velmi

⁴⁶⁰ AIKEMA/ DALLA COSTA 2014, 303–313.

⁴⁶¹ „Mentre c[he] il Sole girerà p[er] i segni celesti: la vita de i nobili da ca... terra sotto i piedi il vitio; si come hanno i lor pass... fatto: co[n] la destra hanno mostrato sempre chiarezza di vita, et co... sinistra coperto attenuato sepolto ogni brutezza c[he] potesse scurare vita loro. Una fama co[n] le ale et co[n] le trombe in mano; c[he] la fama cat... tenga sotto i piedi, c[he] sara una brutta femina co[n] alie di farf... et le trombe rotte. Da un canto un putto co[n] trofei in bracc... di corone di scettri, et di dignità; questo e p[er] il merito, d... altro canto putti sien vestiti di panneti a bene placito del pitt... La fama c[he] ne portano i mirabile, p[er] c[he] hanno atterato la... cattiva; et p[er] il mezzo delle lettere et della Virtù si sono acquistati nobilta, dignita et stato,“ jinou rukou „P. Veronese“. – COCKE 1984, 82.

⁴⁶² *Die Gemäldegalerie: die italienischen Meister 16. bis 18. Jahrhundert / Staatliche Museen Berlin*, 1930, 507sq., obr. 100, 101.

⁴⁶³ RIDOLFI (VON HADELN) 1648, 343; BOSCHINI 1664, 110sq.; ZANETTI 1733, 193.

⁴⁶⁴ Paolo Veronese, *Saturn pomáhá církvi přemoci Herezi*, olej na plátně, 144 x 242 cm, 1570-80, vznik pro Fondaco dei Tedeschi v Benátkách, zničeno roku 1945 v Berlíně. – PIGNATTI/ PEDROCCO 1995, 353sq.

blízká postavě Neřesti z vídeňské kresby, a potažmo bučovické nástěnné malbě. Díky této malbě si lze udělat alespoň rámcovou představu, jak asi mohl případný zvěrokruh zmíněný v popise kresby vypadat, pokud se na ní vůbec vyskytoval. Mohl mít totiž i jiný význam, a to literárního naznačení koloběhu života, během kterého by měl šlechtic dbát o svou Ctnost, aby jeho Dobrá pověst zůstala věčná.

Alegorii Slávy znázornil Veronese ve vile Soranzo⁴⁶⁵ [76], na jejíž freskové výzdobě se roku 1551 podílel ještě s Giovannim Battistou Zelottim a Anselmem Canerou. Vila byla zdobena iluzivními sochami a reliéfy technikou *chiaroscuro*. Stěny byly členěny iluzivními reliéfními poli s krajinami, historickými nebo nebeskými výjevy, které propojovaly malované postavy. Cílem výzdoby vily bylo přiblížit se Pliniovým a Vitruviovým popisům interiérů antických domů.⁴⁶⁶ Bohužel dnes nedokážeme vilu Soranzo více zhodnotit, jelikož její výzdoba byla zničena a fresky se dochovaly jen ve fragmentech.⁴⁶⁷ Nelze ale vyloučit, že právě tato raná Veronesova práce mohla být bučovickým malbám z Venušina pokoje nejbližší.

IV. Triumf Umírněnosti nad Neřestí

Pro ostatní tři bučovická pole nebyly dosud nalezeny žádné předlohy. Nicméně tato studie přinesla zjištění, že se opět obrací k Veronesovým alegorickým postavám z jeho série *chiaroscurových* kreseb. Jedna z bučovických maleb znázorňuje *Triumf Umírněnosti nad Neřestí* [78]. Žena oděná v bílém šatu s červeným pláštěm drží hodiny a svou pravou nohou při zemi přidržuje mužskou postavu ležící na zádech. Scénu dotvářejí dva amorci, z nichž jeden drží uhasínající amforu a druhý má v rukou poklop za ním hořící amfory. Pozadí vyplňují hradby a opevněná věžovitá stavba.

Ve sbírkách pařížského Louvru⁴⁶⁸ [79] je uložena Veronesova *chiaroscuro* kresba, z níž pravděpodobně vycházel bučovický malíř při tvorbě *Triumfu*. Richard Cocke předpokládal, že právě tato kresba *Triumf Umírněnosti nad Neřestí* byla mezi objednávkami bavorského vévody Albrechta V., které v roce 1567 vyřizoval Jacopo

⁴⁶⁵ Paolo Veronese, *Čas a Sláva*, fragment fresky z vily Soranzo, centrální část stropu pokoje C, nyní v dómu v Castelfranco Veneto. – GISOLFI 2014, 101.

⁴⁶⁶ GISOLFI 2014, 94.

⁴⁶⁷ GISOLFI 2014, 94–103.

⁴⁶⁸ BALTAY 1997, 232, č. k. 107.

Strada.⁴⁶⁹ Bučovická malba by tak mohla být potvrzením této myšlenky, jelikož zřejmě díky její kopii se stejná kompozice zopakovala na moravském zámku.

Pařížská kresba se zachovala téměř celá bez větších ořezů.⁴⁷⁰ Malé odlišnosti vůči bučovické malbě spatřujeme v účesu, šatech a úhlu naklonění hlavy stojící ženské postavy. Na rubové straně kresby se stejně jako na předchozí vídeňské kresbě nachází přípis mluvící o krásné a dobře oblečené ženě s hodinami, která představuje Ctnost. Ta má pod nohama nahého muže tmavé barvy kůže prezentujícího Neřest.⁴⁷¹ Z kresby lze vyvodit, o jaké ctnosti se v přípise mluví. Jedná se o jednu z kardinálních ctností *Umírněnost*, která byla od 14. století zobrazována mimo jiné i s přesýpacími hodinami a později s hodinami ručičkovými. Variaci k této kresbě *Triumf Umírněnosti nad Neřestí* představuje Veronesova malba pro Palazzo Ducale v Benátkách *Zeus vyhánějící Neřesti*⁴⁷² [81] patřící stejně jako výjevy z Venušina pokoje k *Psychomachii* zachycujícím zápas personifikovaných kladných a záporných lidských vlastností. Jednotlivé Neřesti z benátského obrazu nelze přesně rozeznat, nemají totiž příliš jasné atributy.⁴⁷³ Nicméně Francesco Sansovino je popsal jako Herezi, Rebelii, Sodomii a Faleš.⁴⁷⁴

Vrátíme se ale k hodinám zobrazeným na kresbě i bučovické malbě, které symbolizovaly měnící se dobu anebo čas, kdy bylo potřeba naučit se ovládat vášně a neřesti. Alegorie naznačovala, že není čas na marnivost, ale je potřeba najít

⁴⁶⁹ COCKE 1984, 85.

⁴⁷⁰ Paolo Veronese, *Triumf Umírněnosti nad Neřestí*, kresba perem a štětcem, hnědým inkoustem a šedou barvou, vysvětlováno bělobou, na šedomodrém papíru, 362 x 272 mm, inv. č. RF 600, Musée du Louvre, Paříž. – COCKE 1984, 84sq.

⁴⁷¹ „*Una femina belliss[im]a et bene adornata co[n] un horologio in mano questa è la Virtu et a sotto i piedi un’huomo nudo di carnagione livida e brun e questo e il vizio Item due vasi ben fatti antichi... uno p[er] lato quello della destra... e stato scoperto da un putto nudo per la buon opinione ci se tiene... coperchio a mano. L’altro vaso alquanto[?] scuro, et vien aperto da uno altro putto pur nudo et significa... sia coperto che prima si conosce il...*“ – COCKE 1984, 84.

⁴⁷² Paolo Veronese, *Zeus vyhánějící Neřesti*, olej na plátně, 295 x 156 cm, 1553–54, původně v Sala delle Udienze del Consiglio dei Dieci, Palazzo Ducale, Benátky, dnes Musée du Louvre, Paříž. – TAGLIAFERRO 2014, 164–172; PIGNATTI/ PEDROCCO 1995, 63.

⁴⁷³ TAGLIAFERRO 2014, 165.

⁴⁷⁴ SANSOVINO 1581, col. 123v.; RIDOLFI (VON HADELN) 1648, I, 311.

rovnováhu mezi vášní a činy. S *Umírněností*⁴⁷⁵ držící hodiny [80] se lze setkat například u náhrobku bretaňského vévody Františka II., jenž se nachází v katedrále sv. Petra v Nantes. Náhrobek dokončený roku 1507 objednala francouzská královna Anna Bretaňská, jež byla Františkovou dcerou. Sochu *Umírněnosti* (Temperantia), která drží koňskou uzdu, symbol kontroly nad zvířaty, a hodiny jako symbol cykličnosti a nutnosti přemáhání marnivosti, doprovází další tři kardinální ctnosti. *Spravedlnost* (Iustitia) má v jedné ruce knihu prezentující zákon a v druhé meč symbolizující trest. *Obezřetnost/Moudrost* (Prudentia) se dvěma tvářemi drží v pravé ruce kružidlo, symbol možného rozsahu lidské činnosti, a v levé ruce má zrcadlo, které danou lidskou činnost odráží. Poslední sochou je *Odvaha* (Fortitudo) s přilbou a drakem ničícím věž, která však stále přetrvává a nezboří se, jako symbol triumfu statečnosti a výhry nad neřestí. Tento koncept ctností se používal často na náhrobcích k uctění věčné slávy zemřelého. Nelze proto vyloučit, že by bučovický Venušin pokoj rovněž neupomínal na přetrvávající objednavatelovu slávu, která byla dána výběrem zobrazených alegorií ctností.

V. Alegorie Síly a Moci

Další dvě bučovické nástrovní alegorie jsou zřejmě významově spojeny: ženská postava v kyrysu, se štítem, helmou a kopím byla považována za alegorii *Síly*⁴⁷⁶, *Války*, nebo *Válečné moci*⁴⁷⁷ [86] a o jejím protějšku, ženě v dlouhém šatu a rudém plášti s žezlem, říšským jablkem a korunou, s levou nohou položenou na pevnosti, se uvažovalo jako o ztělesnění *Alegorie Moci*⁴⁷⁸, *Vlády Míru* nebo *Vladařské síly*⁴⁷⁹ [82]. K této alegorii rovněž patří kresebná předloha *Alegorie moci*⁴⁸⁰ [83] z Veronesovy série *chiaroscuro* kreseb, jež se nyní nachází ve Stockholmu. Bučovická malba tuto kresbu velmi přesně následuje a malíř stejně jako v předchozích případech jen do pozadí dodal

⁴⁷⁵ Michel Colombe, Jérôme Pacherot podle návrhu Jeana Perréala, *Umírněnost*, mramorový náhrobek bretaňského vévody Františka II., katedrála sv. Petra v Nantes. – DE GOURCY 2014, 14–22; GABORIT 2001; BARDATI/ MOZZATI 2012, 208–255.

⁴⁷⁶ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

⁴⁷⁷ FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139.

⁴⁷⁸ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

⁴⁷⁹ FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 139.

⁴⁸⁰ Paolo Veronese, *Alegorie moci*, pero a štětec hnědým inkoustem, vysvětlováno bělobou, na modrošedém papíru, 280 x 202 mm, Nationalmuseum Stockholm. – REARICK 1988, 73.

přírodu. Podle Richarda Cocka by všechny ženiny atributy nasvědčovaly jejímu ztotožnění s postavou *Triumfujících Benátek*, které Veronese vyobrazil jako věčné město v Sala del Maggior Consiglio v Palazzo Ducale v Benátkách⁴⁸¹, proto se domnívá⁴⁸², že postavu ještě před ořezem doprovázel lev jako symbol Benátek. Tuto domněnku by bylo možno potvrdit či vyvrátit přípisem z rubové strany kresby, který ale nelze studovat z důvodu nalepení kresby na ještě jeden podkladový papír.

Richard Cocke dále upozorňuje na skutečnost, že tato kresba s největší pravděpodobností zůstala volně k dispozici ve Veronesově dílně, čímž se mohla dostat mezi další umělce. Tuto domněnku by mohla potvrdit i existence obrazu namalovaného neznámým Veronesovým následovníkem tvořícím na konci 16. století. Na malbě *Alegorie spravedlnosti*⁴⁸³ [84] žezlo a jablko malíř nahradil mečem a váhami poté, co figuru zasadil do detailně propracované krajiny. Ke stockholmské kresbě se váže i jedna z figur v Sala delle Virtù ve vile Giunti v Magnadole.⁴⁸⁴ V nikách se vyskytuje hned několik ženských postav představujících *Statečnost*, *Životní úděl*, *Aleogrie míru* [85], *Spravedlnost* a *Náboženství*.⁴⁸⁵ Magnadolský sál vymaloval Benedetto Caliari s pomocníky⁴⁸⁶ v poslední čtvrtině 16. století. Tito malíři zasadili jednotlivé alegorické postavy do iluzivních výklenků a nad ně zavěsili festony.⁴⁸⁷ Ve vile Giunti tak můžeme shledat reakci na Veroneseho stockholmskou kresbu, ke které lze zařadit i bučovickou *Alegorii moci*.

Předloha poslední bučovické alegorie, *Alegorie síly* [86], je asi nejvíce nejasná. Přibližuje se pařížské kresbě *Minervy*⁴⁸⁸ [87] přisuzované Benedettovi Caliarimu, kterou

⁴⁸¹ TAGLIAFERRO 2005, 1–158.

⁴⁸² COCKE 1984, 112.

⁴⁸³ Veronesův následovník, *Alegorie spravedlnosti*, olej na plátně, 53,1 x 41,9 cm, inv. č. 02.450, Museum of Fine Arts, Boston; nyní soukromá sbírka. – MURPHY 1985, 293.

⁴⁸⁴ COCKE 1984, 112.

⁴⁸⁵ CROSATO LARCHER 1962, 133.

⁴⁸⁶ PAVANELLO/ MANCINI 2008, 308sqq.

⁴⁸⁷ U Carla Ridolfiho však jako autora výzdoby najdeme samotného Paola Veroneseho. – RIDOLFI (VON HADELN) 1648, 324.

⁴⁸⁸ Benedetto Caliari (v katalogu Louvru atribuíováno Paulovi Veronesovi), *Minerva*, 290 x 198 mm, lavírovaná kresba s tužkovou podkresbou, zeleno-modrý papír, inv. č. 10409, Musée du Louvre, Paříž. – REARICK 1988, 71.

však Hans Dieter Huber nazývá *Vítězství na zemi*.⁴⁸⁹ Jedná se zřejmě o kopii Veronesovy kresby, jež se do dnešní doby nedochovala. Otázkou však zůstává, zdali se originál mohl více lišit, a být tak blíže bučovické malbě, nebo zdali Benedetto případný Veroneseho vzor zcela respektoval. V tomto případě by bučovická malba zřejmě vycházela z jiného dosud neznámého vzoru, ovšem vzhledem k tomu, že celý strop navazuje na Veronesova díla, dá se předpokládat, že i poslední námět z pěti maleb by tuto tendenci neměnil.

Bučovická malba se od pařížské kresby liší směrem kopí, natočením hlavy a štítem. Do souvislosti zapadá jedna z nástěnných maleb z vily Loredan⁴⁹⁰, na níž jsou zobrazeni *Apollón* vedle *Minervy*⁴⁹¹ [88]. Svým postavením, nakloněním hlavy i atributy tato *Minerva* zcela odpovídá bučovické *Alegorii síly*. Dle názoru Luciany Crosato Larcher mohla být fresková výmalba této vily dílem nejmladšího Veronesova syna Carletta Caliariho⁴⁹², který zajisté otcovy kresby velmi dobře znal. Tento příklad naznačuje, že umělci z Veronesova nejbližšího okolí reagovali na mistrovské kresby, i když při žádné výzdobě nepoužili všech devět *chiaroscurových* alegorií najednou. Význam bučovických maleb tkví tedy v tom, že z Veronesova alegorického cyklu byly použity jako vzory přímo čtyři kresby.

VI. Osud kreseb Paola Veroneseho

Kresbu ze Stockholmu *Alegorie moci* a vídeňskou kresbu *Triumf dobré pověsti nad špatnou* vlastnil anglický sběratel Sir Peter Lely. Jedna z nejvýznamnějších sbírek tisků a kreseb, která byla shromážděna v Anglii, byla založena Petrem Lelym. Každé dílo z jeho sbírky bylo po jeho smrti v roce 1680 označeno písmeny PL.⁴⁹³ Díky této značce bylo možno příslušná díla rozpoznat. Nejčastěji se tato značka umísťovala na lícovou

⁴⁸⁹ HUBER 2005, 179–187.

⁴⁹⁰ Villa Nani, Loredan, Sant'Urbano, La Priula, 3. čtvrtina 16. století. Tamní Sál Ctností je vyzdoben mimo *Apollóna* a *Minervy Únosem Európy*, iluzivními krajinami, nade dvěma *Čtyřmi ročními obdobími* a v rozích místnosti čtyřmi kardinálními ctnostmi v oválných polích. – PAVANELLO/ MANCINI 2008, 481–487.

⁴⁹¹ Bylo ji možno číst jako bohyni války, ale také dle výkladu bohyně *Minervy* dobového spisovatele Vincenza Cartariho jako symbol obezřetného a prozíravého člověka. – CARTARI 1581, 297sq.

⁴⁹² CROSATO LARCHER 1962, 187sq.

⁴⁹³ DETHLOFF 2003, 123. – LUGT 1921.

stranu papíru tak, aby nenarušila celkové vyznění díla. Takovýmto způsobem bylo označeno asi kolem deseti tisíc předmětů z majetku tohoto sběratele. V katalogu Lelyho sbírky lze vyčíst, že obsahovala například kresby Raffaella, Giulia Romana, Polidora da Caravaggia, Michelangela a mnoho kvalitních tisků Marcantonia Raimondiho.⁴⁹⁴ Dle kreseb, ve sbírkách dochovaných do současnosti, lze soudit, že v jeho sbírce byly zastoupeny všechny hlavní evropské školy z pozdního 15. století až do poloviny 17. století.

Jak Lelyho sbírka vznikla, je ale problematické určit, jelikož až na jeden Lelyho pobyt v Holandsku z roku 1656, není zaznamenáno, že by někdy z Anglie vycestoval. Neexistují ovšem ani žádné zprávy o účtech nebo Lelyho agentech. Inventář z roku 1682 ukazuje⁴⁹⁵, že kresby a grafiky byly získávány z několika soudobých sbírek a že některé kresby mohl Lely získat přímo ze sbírky hraběte Arundela po jeho smrti v roce 1655⁴⁹⁶ nebo po smrti dalšího sběratele Nicholase Laniera roku 1666.⁴⁹⁷

Z dosavadního poznání Lelyho akvizic musíme bohužel konstatovat, že pro pochopení cesty vzorových kreseb do Bučovic, znalost jejich následného umístění nepomůže. Nicméně stále přibývajících identifikace nových Lelym vlastněných kreseb jsou nadějným znamením pro dohledávání jejich původních vlastníků.⁴⁹⁸

VI. Význam sálu

Volba Veroneseho kreseb jako předloh pro Venušin sál nebyla zajisté nahodilá. Malíř nepoužil rozšířené grafické předlohy, které se hojně opakovaly při dekoracích zámeckých prostor, ale měl k dispozici zcela unikátní soubor. Tak blízký kontakt s benátskou tvorbou mu mohl zprostředkovat právě Jacopo Strada, jenž býval často zván na různá reprezentativní sídla, aby poradil nebo posoudil danou výzdobu. Proto

⁴⁹⁴ Lelyho sbírka z roku 1682 publikována viz *SIR PETER LELY'S COLLECTION* 1943, 185–91; MILLAR 1978/79.

⁴⁹⁵ *SIR PETER LELY'S COLLECTION* 1943, 185–91.

⁴⁹⁶ NORTH 1887, 202; VERTUE 1930/55, XVII, 33; HERVEY 1968; DETHLOFF 2003, 128sq.

⁴⁹⁷ NORTH 1887, 202; MILLAR 1978/79; WOOD 2003.

⁴⁹⁸ BURY 1985; ROBINSON 1981.

byl například v roce 1569 povolán do Bratislavy, aby zhodnotil fresky z kaple tamějšího hradu namalované Giuliem Liciniem.⁴⁹⁹

Otázkou však zůstává, kde se vyskytovaly Veronesovy *chiaroscuro* kresby, aby mohly být malířem tak přesně napodobeny. Pokud by je získal Jacopo Strada pro bavorského vévodu Albrechta V., mohl si je zakreslit nebo vlastnil jejich kopie. Hans Dieter Huber však považuje za autora myšlenkového programu výzdoby Palazzo Ducale v Benátkách i cyklu *chiaroscurových* kreseb akvilejského patriarchu Daniela Barbara, který si je měl objednat sám pro sebe; kresby by se tak do povědomí dostaly spíše až po Barbarově smrti (†1570).⁵⁰⁰ Existuje také možnost, že by kresby byly ve sběratelských kruzích všeobecně známé nebo je vlastnil sběratel, který by jejich prostřednictvím prezentoval svůj morální postoj a ctnosti.⁵⁰¹ V každém případě sám výběr vzorů svědčí o ambicích Jana Šembery a o nestandardním použití kresebných předloh.

Grafická podoba *chiaroscuro* kreseb není známa. Ani v italském prostředí nevíme o příkladu, který by takto přesně navazoval na tyto Veronesovy alegorické kresby, jako se tomu děje v Bučovicích. Významově zvolené motivy nerespektovaly tendence benátských vil, které se pyšnily promyšleným složitým programem, v němž se v různých místnostech propojoval mytologický a náboženský rozměr. V bučovickém případě se výzdoba soustředila v duchu uvažování Ludovica Gonzagy v Mantově⁵⁰², na ctnosti objednavatele, který byl podporovatelem umění. Zřejmě proto byly Veronesovy kresby, pravděpodobně mezi sběrateli známé jako obrazová dokumentace aristokratových ctností, použity za tímto účelem v Šemberově Venušině pokoji.

Centrální motiv *Venuše s Adónidem* zpodobňuje alegorii lásky, jež patřila ke klasickým ctnostem. Další ctnost šlechtice představovala *Umírněnost vítězí nad Neřestí* spojená s dostatečnou *Sílou* a *Mocí*. Tyto šlechtné vlastnosti zajišťovaly vítězství Dobré pověsti nad Špatnou. Jak u centrálního pole, tak u *Umírněnosti* a *Dobré pověsti* nacházíme motiv konfliktu. Láska přemůže smrt a ctnost neřest. Výzdoba

⁴⁹⁹ Licinio je v Bratislavě doložený v letech 1563–67. – KRESÁK 1987, 57–69; JANSEN 1998, 231; VERTOVA 1976, 513–589.

⁵⁰⁰ HUBER 2005, 179–187.

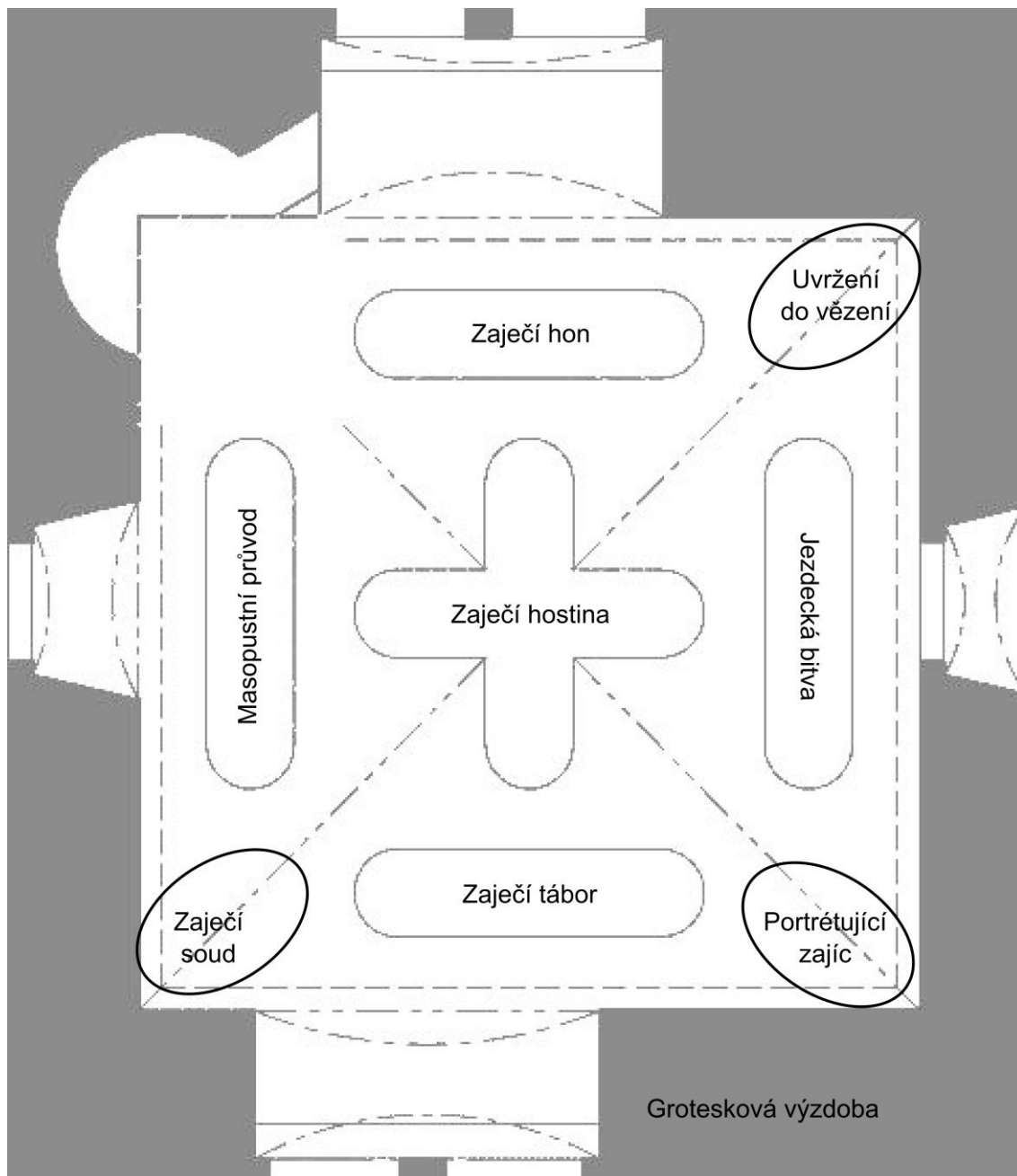
⁵⁰¹ WHISTLER 2014, 233–246.

⁵⁰² VENTURA 2006, 24.

volbou vzorů tak ukazuje na aktuální italskou produkci mistra nástěnné malby, Paola Veroneseho, a zároveň se vyjadřuje k zadavatelově osobě, jež si nechala vyobrazit ctnosti požadované a opěvované u každého šlechtice.

5.3 Zaječí pokoj

5.3.1 Schéma výzdoby Zaječího pokoje



5.3.2 Popis výzdoby Zaječího pokoje

Rozměry sálu jsou 6,72 m x 6,95 m. Při návštěvníkově příchodu z Venušina pokoje světlo do prostoru vstupuje okny po levé a pravé straně [90]. Malby byly provedeny temperovými barvami na bílém vápenném podkladu. Je zde vymalováno pět klenebních polí a tři malby se nacházejí v rohových kartuších, všechny zachycují jednání zástupců zvířecí říše – zajíců, patřícím k tradičně lovené drobné zvěři.⁵⁰³ V jihozápadním rohu nalezneme pozůstatek po točitém schodišti odstraněném v 18. století. Ostatní plochy klenby jsou vyplněny bohatou ornamentikou.⁵⁰⁴ Pět výjevů se zajíci obklopuje bílá plocha s groteskami, naopak rohové malby byly zasazeny do šedé plochy opět s groteskovou výzdobou. Bílou oblast, šedou plochu a malby od sebe oddělují okrové ornamentální pásy s bílým perforováním. Mezi ornamenty lze spatřit okřídlené ženské figury měnící se v rostliny, postavy střilející z luku, různé druhy ptáků, zavěšené nádoby plné květin, vázy s květinami, šípy, kadidelnice, baldachýny, maskarony, ptáky plynule přecházející do rozvilin, mašle nebo korálky.

I. Záliba v lovu

Námětem této místnosti se stala jedna z nejpoblábnějších šlechtických kratochvílí, kterou představoval lov.⁵⁰⁵ Jan Šembera stejně jako Habsburkové patřil k vášnivým lovcům. Již od středověku náležel lov nejen k získávání ceněné potravy, ale měl i morální aspekt. Správné chování na lovu, lovecká etika s technikou vyslídění, pronásledování a skolení byla uměním, které panstvo a dvorská šlechta neustále zdokonalovala. Lovecká terminologie a rituály představovaly společné duchovní vlastnictví. Lovecká vášeň sjednocovala šlechtu a panovnické dynastie, které pro tuto zábavu měly nezbytné předpoklady spočívající v loveckých rajónech. Lov zároveň souvisel s chovem cvičených zvířat; psů, koní nebo sokolů.⁵⁰⁶

Šemberova lovecká záliba se pojila s jeho náklonností k loveckým psům a ušlechtilým koním. Koně pro něj nebyli jen módní záležitostí, což dosvědčuje dílo

⁵⁰³ DITTRICH S./ DITTRICH L. 2005, 195–206.

⁵⁰⁴ Zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954, archiv NPÚ ÚOP v Brně.

⁵⁰⁵ KOLDINSKÁ 2001, 88.

⁵⁰⁶ VOCELKA/ HELER 2012, 39.

jeho štolby Jana z Krušce věnující se koňskému lékařství, které vyšlo roku 1608.⁵⁰⁷ Zaznamenal v něm nejružnější koňské nemoci či neduhy a také způsoby léčení s recepty na léky a masti.⁵⁰⁸ Jezdecké umění Jana Šembery dokonce kvitoval v jednom ze svých dopisů i Karel starší ze Žerotína⁵⁰⁹ mimo jiné také zmiňující se o Šemberově krásném perlovém sedle.

II. Šemberův obdiv ke koním

Šembera si stejně jako další raně novověcí šlechtici liboval v přepychu a nádheře patřících k jednomu z jejich nástrojů prezentace. Ilustrativním příkladem mohou být jeho velké požadavky na kvalitu a zpracování zlatých šperků či jiných klenotů, jež zadával brněnským zlatníkům⁵¹⁰, nebo ve vídeňské Albertině je uložen akvarel neznámého umělce z rudolfínského okruhu z let 1584–97 zobrazující Šemberovo obdivované sedlo⁵¹¹ [107]. Ušlechtilý kůň z vídeňské kresby byl zobrazen z profilu na pozadí s krajinou a hradbami v dálce, které Dirk Jansen ztotožnil s bučovickým sídlem.⁵¹² Na koňském stehně se nachází písmena ISS zkracující majitelovo jméno⁵¹³ a pod nimi sedmizubý hřeben, znak pánů z Boskovic. Vyobrazování koní bylo u jejich novověkých obdivovatelů naprosto běžné, stačí si připomenout velký bučovický vzor Palazzo Te v Mantově a jeho freskovou výmalbu Sala dei Cavalli, kde Gonzaga nechal

⁵⁰⁷ Jan z Krušce, *Knížka užitečná proti všelikým nemocem, vadám, vášním a jiným koňským... pan Jan Šembera Černohorský z Boskovic koňům svým pomáhati dával*, Praha 1608, KNM, Sign. 28 H 47, Knihopis 4561. Jako nakladatel uveden Jiří Nygrin, knihu ale zřejmě vydali jeho dědici. – ZÍBRT 1904/06, 652sq.; CHYBA 1966, 71.

⁵⁰⁸ DUFKOVÁ 2014, 107.

⁵⁰⁹ BRANDL 1870, 69sq.

⁵¹⁰ DUFKOVÁ 2014, 108.

⁵¹¹ Umělec z okruhu pražského císařského dvora, *Páže s vraníkem v krajině*, 19,4 x 40,1 cm, mezi 1584–1597, tužka, akvarel, kvaš, na pergamenu, inv. č. 13583, Albertina, Vídeň. – SCHRÖDER/ METZGER 2013, č. k. 73., 152sqq.

⁵¹² Tato myšlenka vyslovena v příspěvku Dirka Jansena na konferenci *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700*, 5.–7. června 2014; jeho příspěvek bude publikován ve sborníku konference.

⁵¹³ Ian Schembera Schwarzenberg.

vyportrétovat své koně, nebo inventář císařských sbírek z roku 1621, ve kterém se mluví o šesti portrétech koní.⁵¹⁴

Motiv koní se sice ve výzdobě zámku neprojevil, ale využilo se šlechticovy záliby v lovu. Bučovický strop zachovává koncept čtyř oválných polí kolem jednoho centrálního, tentokrát ve tvaru kvadrilobu [91]. Temperové malby představují scény z tzv. převráceného světa, k jehož realizaci se využívala zvířata jako kočky, osli, lišky, husy, žáby, myši nebo zajíci ve vztahu k myslivci či psu.⁵¹⁵ Nelze říct, že by v pokoji byla vyobrazena nějaké skutečná lovecká událost. K záměně role lovících a lovených ve výzdobě ale dochází. Zajíci se na malbách mohou pomstít lidem a zakusit radost z úlovku. Lidé se svými oddanými psími pomocníky se mají snažit uchránit si život, ale zajíci se jim posmívají a nemilosrdně je mučí a usmrcují. Takovéto scény odpovídají oblíbenému svátku a šlechtické zábavě karnevalů o masopustu.

III. Masopust v 16. století

Masopust oslavující konec zimy byl dobou⁵¹⁶, kdy lidé věřili, že se zbaví svých nesnází, že jejich manželství bude obohaceno o potomky nebo budou mít úrodnou půdu. S přicházejícím jarem všichni věřili v lepší budoucnost, snili o blahobytu a svobodě. Masopustní zábava neodmyslitelně patřila k životnímu stylu aristokracie raného novověku.⁵¹⁷ Radovánky nabývaly nejrůznějších podob, mohly být hravé a komické nebo naopak vážnější, kdy se šlechtici jednalo o to, že se při uvolněné atmosféře dané množstvím dobrého jídla a pití i hudebním doprovodem bude moci náležitě prezentovat. Jedna z masopustních her aristokratů spočívala v tom, že si šlechtic vylosoval svou novou identitu a získal nějakou masku. Její typ se každý rok měnil, a tak se mohl stát Turkem, Indiánem, zahradníkem či kuchařem.⁵¹⁸ O Janu Šemberovi se vědělo, že byl velkým vyznavačem hostin a zábav, byl temperamentní a lehce vzplanul či se zapletl i vyvolal hádky nebo potyčky.⁵¹⁹ Masopustní zábava tak pro něj mohla být jednou z mnoha oslav, kterých se rád účastnil nebo pořádal.

⁵¹⁴ DACOSTA KAUFMANN 1988, č. k. 19.7; ZIMMERMANN 1905, Teil 2, XIII-LXXV.

⁵¹⁵ Jednotlivým zvířatům a proměnám jejich rolí se věnovala Simona Cohen. – COHEN 2008.

⁵¹⁶ SCHINDLER 1984, 9–57.

⁵¹⁷ MAŤA 2000, 163–189; BURKE 2005, 193–217; SCHINDLER 1992, 121–174.

⁵¹⁸ KOLDINSKÁ 2001, 94–98.

⁵¹⁹ DUFKOVÁ 2014, 141–148.

Masopust se v různých regionech slavil odlišně, spojujícím prvkem ale byla vláda nevázanosti a rozhazovačnosti. Život, plodnost a prosperita se prolínaly se zabíjením a smrtí.⁵²⁰ Slavení trvalo několik dní, během nichž byl svět převrácen naruby, což bylo ústředním tématem karnevalu. Účastníci si pořizovali různé převleky, aby si jednou za rok mohli zaměnit role. V průběhu masopustu lze shledat tři směřování. Prvním motivem bylo jídlo konzumované v nepřeborném množství jako symbol nenasytosti a obžerství, symbol neřesti zastupovaly časté sexuální narážky a třetí motiv byl ve znamení boje symbolizovaného násilnickými potyčkami, vzájemným napadáním nebo sledováním zápasů slepic, psů i koček. Lidé se častokrát polévali vodou nebo po sobě házeli vejci či dokonce kameny.⁵²¹

Mezi dvorské slavnosti patřily maškarády a různé alegorické hry.⁵²² Například v Berlíně jsou dokumentovány opičí slavnosti, při nichž se všichni zahalili do sametu, aby vypadali jako opice. Nedílnou součástí takovéto oslavy byl tanec, hudební a divadelní představení, popřípadě ohňostroj.⁵²³

Masopust v evropském měřítku představoval katolicko-pohanský svátek. V osmdesátých letech 16. století, tedy v době, kdy se pracovalo na výzdobě bučovického zámku, nebyla masopustní atmosféra spoutána strohými předpisy, které vznikly až v dalších desetiletích. Bujaré oslavy každodennosti a marnotratnosti vrcholily právě na konci 16. století. V době masopustu se posvátné věci úzce prolínaly s humorem a nadsázkou. Tím, že se postupně přebíralo poučení z tridentského koncilu, začalo být slavení masopustu umírněnější.⁵²⁴

Jelikož se jednalo o lidovou slavnost, do které se zapojili chudí i bohatí, každá se lišila dle místa konání. Iniciátory masopustu byla nejčastěji mládež nebo řemeslníci. Městy procházely maškarní průvody, při kterých se hrálo divadlo, tančilo, zpívalo, jedlo i značně pilo. Jako maska mohla být zvolena jiná osoba, zvíře, církevní hodnostář, blázen či ďábel. V průvodu pobíhali divocí muži házející na lidi mouku a vejce

⁵²⁰ LE ROY LADURIE 2001, 227.

⁵²¹ VAN DÜLMEN 2006, 152sq.

⁵²² ALEWYN 1989, 82sqq.

⁵²³ VAN DÜLMEN 2006, 161–169.

⁵²⁴ LE ROY LADURIE 2001, 36sq.

a zároveň dělající si z ostatních srandu.⁵²⁵ Žádné hranice neexistovaly, každý se skrýval za maskou často ještě na alegorickém voze, proto bylo povoleno vše, co by v běžném životě nebylo přípustné. Zvláště oblíbené byly zápasy organizované řemeslníky nebo se pořádaly turnaje. Při představeních se velké oblibě těšily hry Hanse Sachse⁵²⁶, herce od diváků však nebylo možno rozpoznat, jelikož se do scénky mohl zapojit kdokoliv. Z pramenů jsou známé i různé parodie na soudní líčení s aktuálními politickými narážkami, žertovné svatby či souboje mezi masopustem a půstem.⁵²⁷

Tančilo se se zvonečky přivázanými na nohy, bubnovalo se do bubnů, v průvodech se nesla košťata, hrábě či cepy na mlácení obilí. Tanečníci symbolizovali konec jednoho ročního cyklu i smrt obecně. Na ni se také upozorňovalo například různými narážkami na kanibalismus⁵²⁸, poněvadž sněžení masa mrtvého zajišťovalo obnovení masa živého.⁵²⁹ Při oslavách se mísily rituály zemědělské s vojenskými i sakrálními.⁵³⁰ Nebylo ojedinělé, že žena zbila svého muže, ten si sedl obráceně na osla, myši chytily kočky, vůz jel pozadu, ryby ulovily rybáře nebo zajáci chytili lovce.⁵³¹

IV. Záměna lidských rolí se zvířecími

Do bučovického pokoje bylo jako téma zvoleno zaměnění lidských rolí se zaječícími. Centrální pole stropu ve tvaru kvadrilobu zachycuje zaječí hostinu [91]. Snad právě v tomto pokoji docházelo ke karnevalům a šlechtici převlečení za zvířata mohli překračovat různé mravní a společenské zásady. Zaječí pokoj oslavuje svobodu a při pohledu na nástrovní malby pobízeli k bujaré zábavě. Právě stolování bylo pro většinu českých šlechticů každodenním úředním okamžikem spojeným s mnoha svazujícími pravidly. K prostřené tabuli zasedal pán se svou rodinou i s početnými hosty dvakrát denně. Nejen, že se nasýtli, ale rovněž splnili povinnosti správných kavalírů, kteří respektují zásady příkladného stolování. Podrobné příručky o tom, jak se chovat u stolu,

⁵²⁵ VAN DÜLMEN 2006, 148sq.

⁵²⁶ BASTIAN 1983.

⁵²⁷ MOSER 1986, 29sqq.

⁵²⁸ LE ROY LADURIE 2001, 199sq.

⁵²⁹ Kanibalské výjevy měly při různých lidových bouřích velký význam. – LE ROY LADURIE 1977.

⁵³⁰ LE ROY LADURIE 2001, 203.

⁵³¹ CHARTIER/ JULIA 1976, 43–53.

byly proto velmi častým zdrojem zesměšňování.⁵³² Zároveň se však výjev z kvadrilobu nemusel vyjadřovat jen ke stolování. Prameny hovoří také o masopustních fiktivních svatebních hostinách, které alegorizovaly příchod něčeho nového.

Uprostřed velké tabule pokryté bílým ubrusem hoduje dobově oděný zaječí pár. I ostatní zajíci mají renesanční šaty. Služebníci nalevo se starají o dostatek jídla a pití, opodál konverzují dva zaječí šlechtici, hudebníci napravo zajišťují příjemný zvukový doprovod celé slavnosti. U vstupu stojí zaječí stráž a hlídá, kdo přichází. Další služebníci přináší naštosované talíře s různými pokrmy. Za pozornost stojí zajíc s lupou zřejmě kontrolující, zda se děje vše tak, jak bylo naplánováno. Posledním, kdo se ke slavnostní hostině dostavil, je zajíc s bílým psem, jenž snad má připraveno nějaké představení pro pobavení. Ústředním mottem místnosti je tedy spokojenost s dobrou zábavou. Hostina však přechází do akčnější zábavy vyobrazené v oválech kolem kvadrilobu. Další zaječí radovánky se odehrávají v exteriéru, což mohlo upomínat na propojení zábavy vnitřní a venkovní. Tím, že místnosti byly v přízemí, nebylo nepohodlné vyjít na zahradu a pokračovat v zábavě, která mohla mít podobu například fiktivního boje.

Nejprve proběhly důkladné přípravy k boji, jak to ukazuje ovál s tábořištěm zajíců chystajících se k dělostřelbě [92]. Zajíci si nabíjejí pušky, je naznačen jejich boj se psy a již jsou přiváděni první psí rukojmí. Následný ovál zprostředkovává bitvu zajíců s lidmi [93]. Zajíci na koních jsou jasně v převaze a lidé se sotva stačí bránit, až bitvu musí vzdát. Velitele a zřejmě i hlavního zaječího hrdinu nelze přehlédnout v popředí výjevu, který doplňuje hradní architektura a město vdáli. Vše pokračuje dalším oválem ukazujícím boje v krajině a marné pokusy lidských uprchlíků snažících se zachránit si holý život [94]. Jeden utíkající člověk dokonce vylezl na strom, zatímco jiný už byl chycen, spoután a zajíci ubíjen k smrti. Za jiným uprchlíkem se zaječí bojovníci hbitě vydávají. Vše má pod kontrolou jejich vůdce na bílém koni vezoucí spoutaného člověka. Mezitím již zajíci oběsili psa, kterého jako výstrahu nechali viset na stromě. Lidskou nenasytlost a chamtivost představenou penězi mají pod kontrolou vítězní zajíci sbírající mince do měšce.

Poslední oválné pole předvádí masopustní radovánky oslavující drtivé vítězství zajíců nad člověkem [95]. Vyhazují ho nad plachtu za zvuku bubnu a ostatních

⁵³² ZÍBRT 1912, 9–14; BACHTIN 1990, 15–23.

hudebních nástrojů. Zaječí bubeník si zakryl svou tvář lidským obličejem, aby vyjádřil svůj posměch vůči zajatcům. V pozadí někteří lidé utíkají, jiné se zajícům podařilo chytit a odnášejí si je jako rukojmí do svých útočišť; zaháněn je i pes, věrně stojící po lidském boku. V popředí se zajíci radují; skupinka s mláďaty hraje kohoutí zápasy, další popíjejí nebo zaječí máma napomíná svá neposlušná mláďata. Vše se děje v radosti, jelikož se jim podařilo ovládnout svět.

IV. Malovaná zrcadla v rozích pokoje

Vertikálně situovaná rohová oválná zrcadla jakoby aktualizují zaječí tematiku pro rod Boskoviců. První situace se odehrává v ateliéru umělce, kde zajíc maluje šlechticovu podobiznu, zatímco jeho pomocník v pozadí tře pigmenty s pojivem [96]. Bohužel však dosud neznáme Šemberovu podobiznu, a tak nelze rozhodnout, zdali není zvěčněný muž právě sám objednavatel výzdoby. Proč by však byl šlechtic malován v tomto pokoji malován, když by neměl být zvěčněn objednavatel sám. S největší pravděpodobností se vskutku mělo jednat o jeho podobiznu. Dalo by se ještě o tomto výjevu uvažovat jako o alegorii malířství, ta by ale do celkové koncepce pokoje nezapadala.

V další oválné kartuši zajíc soudí lidi za přítomnosti ostatních zajíců [97]. Jeden z lidí sedících na zídce se ohlíží na diváka, aby ho vtáhl do dění. Před ženou se vyskytuje těžko čitelný erb, ale dle náznaků barevnosti černé, bílé a zlaté by mohlo jít o erb pánů z Ojnic. V tomto případě by se pak jednalo o Annu z Ojnic, první manželku Václava Bučovického z Boskovic, která mu dala syna Albrechta. Poté roku 1538 zemřela a Václav se o rok později oženil s Marií z Limberka. S ní měl druhého syna Jana Šemberu.⁵³³ Nabízí se tedy těžko zodpověditelná otázka, zdali sedící muži v šlechtických oděvech nejsou otec se syny Albrechtem a Šemberou a dvě ženy jeho manželky. Malíř ale také mohl chtít vyobrazit jen jedno dění z masopustního veselí, při kterém probíhaly fiktivní soudy. Možná se zde spíše mělo jednat o motiv *memento mori*, jelikož šlechtic měl pamatovat na to, že jen skrze dobrý život bude mít i dobrou smrt. Poněvadž to, co šlechtic udělal během života, mělo být souzeno před smrtí.⁵³⁴

⁵³³ DUFKOVÁ 2014, 29sqq.

⁵³⁴ KRÁL 2007, 7–22.

Ve třetím oválu dochází k zjetí psa s mužem v zeleném oděvu [98]. Zřejmě je čeká uvržení do žaláře stejně jako muže se psem chycenými před nimi. Snad tento výjev mohl mít morální náboj, jelikož varoval a vedl k zamyšlení se nad sebou samým a nad špatnými činy, za které by měl být každý potrestán.

V. Zaječí pokoj v souvislostech

Celá tematika by se dala shrnout do poznatku, v duchu masopustní záměny rolí, že zajíci oplácejí lidem a psům vše zlé; jednají tak, jak se obvykle oni chovají k nim. Milada Lejsková-Matyášová shledává v této výzdobě spojitost s Virgilem Solisem (1514–1562) a jeho *Zajíci opékajícími na rožni myslivce a psa*⁵³⁵, kde dochází k potrestání v rámci obrácení rolí. Zvířecí boje a spory člověka s nimi byly v 16. století oblíbenými náměty. V italském prostředí se například objevuje pohoméřský námět války žab a myší odkazující na bezvýznamnost sporů a nesmyslnost svárů⁵³⁶ nebo nizozemští mistři hojně zásobovali evropské dvory tapiseriemi s různými zvířecími boji za přítomnosti či nepřítomnosti člověka.⁵³⁷

Počátky znázorňování převráceného světa vidí Lejsková-Matyášová v kobercových motivech orientálního umění, kde se často vyskytovaly zápasy zvířat, tedy i psů se zajíci jakožto úhlavním nepřítelem. Zajíci ale ještě nejednali jako lidé, tento motiv se objevuje až v miniaturách konce 13. století. V Papežských listech Řehoře IX. (*Smithfield Decretals*)⁵³⁸, pocházejících patrně z Francie z poslední čtvrtiny 13. století nebo první čtvrtiny 14. století, zajíci stříleli po psovi [99], svázali ho [100], proběhl s ním soud [101], nebo byl usmrcen pověšením na strom [102]. V Zaječím pokoji byl u psa

⁵³⁵ Virgil Solis, *Zajíci opékající na rožni myslivce a psa*, dřevořez, 3,9 x 20,3 cm, inv. č. 1969.32.8, Fine Arts Museums of San Francisco. – STRAUSS 1987, 133, č. k. 271; FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 138.

⁵³⁶ Lejsková-Matyášová uvádí jako příklad válku myší a žab od Alessandra Alloriho v Palazzo Salviati ve Florencii. – LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959, 275.

⁵³⁷ DELMARCEL 1999, 65–203.

⁵³⁸ Raymund of Peñafort (ed.), *Smithfield Decretals*, 450 x 280 mm, původně z Francie, rukopis s pergamenovými listy, inv. Royal 10 E IV, fol. 62r, 62v, 63r, 64r, British Library, London. – MACKENDRICK/ LOWDEM/ DOYLE 2011, č. k. 108.

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&NStart=100504>

vyhledáno 11. 1. 2015

v pozadí malby *Lidé prchající před zajíci* [94] uplatněn stejný trest oběšením, k soudnímu líčení shodně došlo na tamní rohové malbě [98] a v ostatních malbách střílejí zajíci na lidi i psy místo z luku a pušky z kanónů [92], stejně tak spoutání zajatců nebylo vynecháno [94]. Tyto středověké výjevy později následoval v 16. století například Dürerův dřevořez *Opičí tanec*⁵³⁹ nebo Cranachův *Zajíc opékající myslivce*.⁵⁴⁰ Také Georg Pencz pro parafrázi Ezopových bajek norimberského básníka Hanse Sachse roku 1550 vytvořil dřevoryt⁵⁴¹ [103], kde je myslivec spoután za ruce i nohy a visí na stromě, přičemž je vyslýchán; zajíci v pozadí nahánějí s kopími psa do sítě, jiný je čtvrcen na maso, které se má udit a nakládat, další je vařen v kotli a ostatní psi se krčí v popředí čekající na svůj osud.⁵⁴² Dřevoryt doprovází Sachsovo pořekadlo pojednávající o tom, co se událo v lese při masopustní slavnosti řemeslníků a cechu obuvníků (i Sachs byl obuvníkem) dne 25. dubna 1550. Vysvětluje, že zajíci symbolizují obyvatele sužované zákony a každodenními povinnostmi. Nápis nad scénou pak souhrnně konstatuje, že každý by měl nést své současné povinnosti a s trpělivostí překonávat smůlu.⁵⁴³ Možná bylo v Bučovicích místo vysvětlujícího nápisu využito rohových zrcadel s představiteli rodu Boskoviců pro uvědomění si dosahu jejich činů.

VI. Vídeňský vzor

Bučovickým malbám jsou tematicky nesporně nejbližší fresky zdobící průčelí vídeňského domu č. 1073 v Kärtnerstrasse 14 [104]. Dům z roku 1502 zvaný *Haspelhaus*, jenž byl ve Vídni vzácným příkladem jihoněmeckého měšťanského domu se třemi štíty, vlastnil císařský kancléř Johann Waldner, který však spáchal sebevraždu, a tak o šest let později císař Maxmilián I. udělal z domu sídlo úřadu pro kontrolu císařských revírů. Propůjčil ho správci zaječích revírů (Hasenheger) Fridrichovi Jägrovi, jenž musel vymalovat fasádu dle konkrétních instrukcí samotného císaře. Zřejmě výtvarně zachytil masopustní výměnu rolí. Kvůli namalování zaječích scén na fasádu

⁵³⁹ Albrecht Dürer, *Opičí tanec*, 1523, 298 x 225 mm, kresba perem, Inv. č. 1662.168, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel – MÜLLER 2003, 75, č. k. 29.

⁵⁴⁰ Lucas Cranach st., *Zajíc opékající myslivce*, 1545, ztraceno. – SCHUCHARDT 1981, 193.

⁵⁴¹ Georg Pencz, *Zaječí pomsta*, kolem 1534–35, dřevořez, 54,5 x 39,5 cm, inv. č. 42.43, Museum of Fine Arts, Boston. – RÖTTINGER 1914, tab. 14.

⁵⁴² LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959, 271.

⁵⁴³ SCILLIA 2012, 44sq.

domu se zapomělo na původní název Waldnerova domu a začalo se mu říkat jen *Hasenhaus*. Do dnešních dnů se bohužel dům nezachoval, jelikož byl roku 1749 zbořen. Avšak díky kresebnému záznamu výzdoby jeho fasády provedenému architektem, kreslířem a měřičem Salomonem Kleinerem (1703–1759) si dnes lze představit, jak asi dům v 16. století vypadal.

Nelze však zjistit, zdali kresba zachycuje fasádu tak, jak si ji přál sám císař, jelikož ještě v roce 1525 dům zasáhl požár a až za osm let se ho podařilo znovu zbudovat. Tehdy však již nepatřil Jägrovi, ale Hansi Brockovi, jenž ho získal dědictvím své ženy Markéty, rozené Pernhussin.⁵⁴⁴ Malby nechal obnovit Leonard Harrach (1514–1590) až po roce 1553.⁵⁴⁵ O tom, zdali se ale jednalo o variantu nebo kopii původní výmalby, se z dochovaných pramenů nelze dozvědět.

Celé průčelí domu pokrývaly souvislé pásy maleb s žertovnými výjevy ze zaječích života napodobujícího lidskou činnost a úkony, namířené proti úhlavnímu nepříteli zajíců – člověku, a zvláště pak myslivci. Vždyť majitel domu se jmenoval Jäger a byl myslivcem pronásledujícím zajíce. Snad proto se mu zajíci mohli pomstít na fasádě jeho domu. V dlouhých úzkých pásech se zaječí král vydává na lov s družinou, z něj se pak vrací s ulovenými lidmi marně prosícími o milost. Jinde je zobrazen člověk v mučírňě, hostina se zaječím párem **[106]**, hrajícími hudebníky i stráží s halapartnami nebo hráči hrající k masopustnímu veselí, zajíci se škraboškami bavící se na účet člověka, kterého vyhazují do vzduchu a zpět chytají do látkové plachty **[107]**. Ve štítech domu našla uplatnění alegorie víry, naděje, nevinnosti a lásky.

Oproti zajícům z Vídně jsou bučovičtí pečlivě dobově oblečeni. Podobné, ale na sobě nijak závislé, si jsou vídeňská hostina **[106]** a masopustní scéna **[107]** s bučovickým masopustním veselím **[95]** a zaječí hostinou **[91]**. Ostatní oválné výjevy (jezdecká bitva, zaječí válečný tábor a zaječí hon na lidi a psy) se však od vídeňských předloh významně liší, stejně jako tři malovaná zrcadla v rozích Zaječího pokoje. Bučovičtí umělci se tedy spíše inspirovali vídeňským námětem než provedením.

Otázkou zůstává, zdali mohla existovat dosud neznámá grafická předloha, z níž by čerpal vídeňský i bučovický malíř, nebo zdali umělec ve Vídni uplatnil své vlastní nápady a do Bučovic se dostaly jen náčrty některých zaječích scén. Možná se ale jedna

⁵⁴⁴ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959, 271.

⁵⁴⁵ WAGNER 1992, 55.

z ilustrovaných karnevalových her vytvořených Sachsem k masopustnímu veselí dostala i do Bučovic a podle ní se mohly volit scény pro jednotlivá pole. Tímto způsobem se mohl šlechtic humorně až satiricky vyjádřit k soudobé společnosti. Přece jen byl Jan Šembera známý svým nadšením pro zábavu, za což ho jeho současníci často kritizovali. Není tedy vyloučeno, že by se v jeho bohaté knihovně zděděné po bratrovi Albrechtovi nevyskytovala masopustní hra se zaměněnými rolemi lidí a zajíců, podle které by se i takovýto karneval mohl v Bučovicích konat nebo by se pro pobavení šlechticů vyzdobil jeden z pokojů zámku. Vždyť na zámku se takováto slavnost s výměnou rolí mohla konat bez větších obtíží. Nebo mohl mít Jan Šembera jiný zájem? Tím, že by byl na jednom poli vyobrazen on sám, mohlo veškeré dění v sále alegoricky ukazovat na těžkosti spojené s jeho posláním a starostí o panství, na neustálé střety a konflikty, setkávání se na hostinách a oslavy. Jednalo by se o zachycení jeho roku i vlády a také o poučení, že je nezbytné mít stále na mysli Machiavelliho poznámku o nutnosti „správně a k užítku využívat“ svobody, soucitu i krutosti.⁵⁴⁶

VII. Převrácený svět v moravském prostředí

Samy Bučovice byly vzorem pro realizaci „převráceného světa“ na jiném moravském zámku, jehož stavebníkem byl Karel starší ze Žerotína. Reliéfne pojaté zajíce lze obdivovat ve cviklech arkádových ochozů jeho zámku Hustopeče nad Bečvou. Pro Žerotíny tam italští mistři v poslední čtvrtině 16. století do výzdoby začlenili zajecí mučení psů, opékání svázaného člověka a oslavu jejich vítězství u hodovního stolu za zajecího hudebního doprovodu. V tomto případě však šlo zřejmě jen o dekorativní funkci tohoto tématu a o jeho uplatnění pro pobavení.⁵⁴⁷ To potvrzuje i kvalita provedení neodpovídající jiným dílům vznikajícím pro Žerotíny, například v Náměšti nad Oslavou.⁵⁴⁸

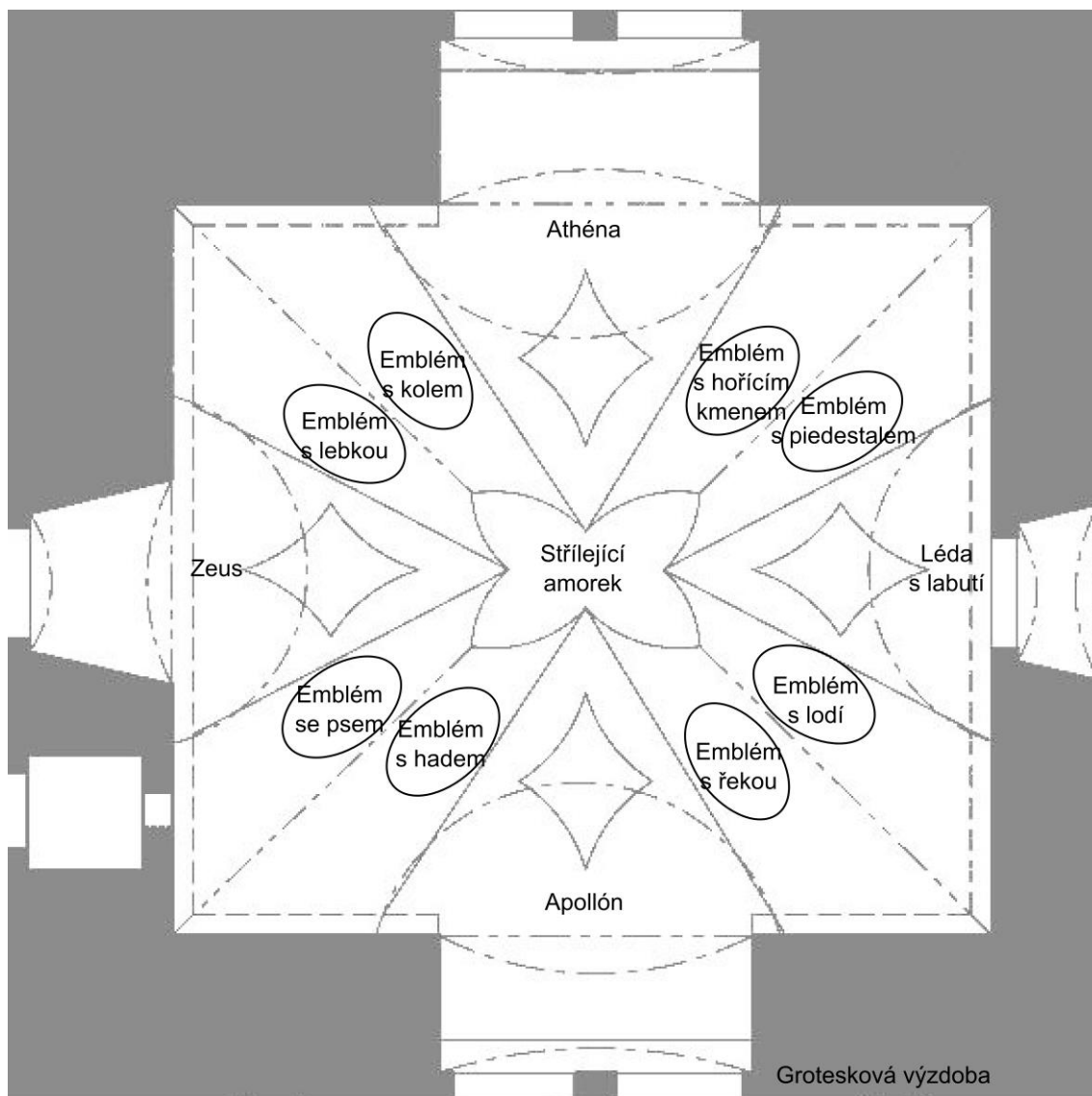
⁵⁴⁶ MACHIAVELLI 1969.

⁵⁴⁷ BAROLSKY 1978.

⁵⁴⁸ CHLÍBEC 2011, 266sqq.

5.4 Ptačí pokoj

5.4.1 Schéma výzdoby Ptačího pokoje



5.4.2 Popis výzdoby Ptačího pokoje

Rozměry Ptačího pokoje jsou 7,75 m x 6,95 m. Dříve se mu říkalo „Černý“, jelikož malby po požáru ztmavly tak, že je nebylo možno vidět.⁵⁴⁹ Následně k jejich poškození ještě přispělo neodborné čištění⁵⁵⁰ vlhkým hadrem, čímž se saze více zatřely do již porušené malby.⁵⁵¹ Během restaurování byly některé malby zachráněny, nicméně jejich čitelnost je v mnohých případech ztížena.

Výzdoba pokoje zachovává stejný princip, s jakým se setkáváme v Císařském sále, kombinují se sochy v lunetách s malovaným pozadím a grotesková výzdoba s nástropními výjevy [108]. Dvěma terakotovým sochám nade dveřmi byl ponechán jejich zemitý vzhled se zlacenými detaily, přičemž další dvě iluzivně malované sochy jakoby ze stejného materiálu byly umístěny do prostoru nad okna.

I. Grotesková výzdoba

Ptačí pokoj je zaklenut neckovou klenbou zdobenou iluzivní pergolou s průhledy do oblak doprovázenou groteskovou výzdobou. Za hlavní zdroj tohoto typu výzdoby je považována výmalba Neronova Zlatého domu (Domus aurea) z roku 64 až 68 po Kr.⁵⁵², jehož sály mohli renesanční umělci obdivovat od osmdesátých let 15. století.⁵⁵³ Snad by bylo možné vytvořit seznam jeho „objevitelů“, jelikož po návštěvnicích zbyly na stěnách podpisy, mezi nimiž bychom našli i jméno Hanse Monta.⁵⁵⁴ Tamní výzdobu zprvu zaznamenávali především umbrijští a florentští malíři, kteří následně antické dekorativní motivy rozšířili do svých dílen, z nichž se šířily dál.

Kolem roku 1500 byl již Zlatý dům perfektně zdokumentován a jeho náměty z něj přecházely do renesanční nástěnné malby. Filippino Lippi byl mezi prvními malíři, kteří tyto autentické antické motivy použili. V kapli Carafa v kostele Santa Maria Sopra

⁵⁴⁹ ŠABATOVÁ 2006, 212.

⁵⁵⁰ Zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954, archiv NPÚ ÚOP v Brně.

⁵⁵¹ FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 133sq.

⁵⁵² DACOS 1966, 57–77.

⁵⁵³ Šíření grotesky v 16. století rozvádí Alessanda Zamperini. – ZAMPERINI 2013, 121–195.

⁵⁵⁴ SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 31; METZLER 2014, 33sq.

Minerva v Římě (1486–93) vyzdobil iluzivní pilastry právě těmito motivy.⁵⁵⁵ Záhy na ně reagovali ve výzdobných prvcích svých obrazů a maleb další umělci jako například Pinturicchio⁵⁵⁶, Signorelli⁵⁵⁷ či Peruzzi.⁵⁵⁸ O ještě rychlejší šíření antických motivů ze Zlatého domu či Hadriánovy vily se posléze postarali Nicoletto da Modena a Giovanni Antonio da Brescia, kteří je převedli do grafické podoby.⁵⁵⁹ S grafickými ornamentálními předlohami se velice živě obchodovalo, jelikož se daly využít pro různá odvětví umělecké činnosti. Nejprve se šířily po jednotlivých listech, poté vznikaly knihy, série či soubory rytin.⁵⁶⁰ Nejednalo se ale jen o reprodukce antických vzorů, nýbrž se přebíraly i prvky z Egypta, Persie nebo Malé Asie.

Ve dvacátých letech 16. století se objevily nové invence spočívající na Raffaelovi a Giovannimu da Udine, kteří dále rozvíjeli antické motivy a vkládali do dekorativních systémů například i realisticky pojaté ptáky. Raffael se žáky při malířské výzdobě vatikánských lodžii v letech 1517–19 vnesl do ornamentiky motivy ve vertikálně symetrickém uspořádání uvnitř abstraktního obrazového prostoru, jenž byl definován pouze pilastrovým rámem nebo okrajem obrazu. Dále vyvinul „kandelábrový motiv“ vyznačující se vertikálními svícnovými útvary v symetrickém uspořádání. Veškeré tvarosloví čerpal z antických pěti sloupových řádů.

Antickým motivům se dalšímu významnému uplatnění dostalo ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století při výzdobě zámku Fontainebleau⁵⁶¹, kde byla grosteska založena na linearitě, která se vyvinula do prostorovosti ústící v rollwerk charakteristický masívními kartušemi s členěnými a stáčenými okraji.⁵⁶² Francesco Pellegrino činný ve Fontainebleau vydal roku 1530 v Paříži knihu *La fleur de la Science de Pourtraicture*⁵⁶³, která byla vzorníkem plošných ornamentů. Cornelis Bos z ní jejich

⁵⁵⁵ CORNINI 2008, 247–255.

⁵⁵⁶ Pinturicchio, římská kaple Bufalini v Santa Maria in Aracoeli, *Příběhy sv. Bernardina Sienského*, 1484–1486. – KENNEDY 2013, 148–159.

⁵⁵⁷ Luca Signorelli, kaple San Brizio v duomo v Orvietu, 1499–1502. – TESTA 1996.

⁵⁵⁸ Baldassarre Peruzzi, fresky v Sant'Onofrio (kolem 1510) v Římě. – TESTA 1989, 171–186.

⁵⁵⁹ CHASTEL 2010, 31.

⁵⁶⁰ BERLINER/ EGGER 1981.

⁵⁶¹ ZERNER 1972.

⁵⁶² PREISS 1974, 277.

⁵⁶³ PELLEGRINO (MIGEON) 1530.

velkou část převzal do vlastní knihy vydané v Antverpách před rokem 1544.⁵⁶⁴ Od té doby se dekorativní groteska zabydla na poli výzdobných prvků pro interiéry 16. století. Většinou se umísťovala na bílé pozadí a neměla žádné spojující téma či smysl. Sebastiano Serlio ji roku 1551 doporučuje umísťovat na stropy a do vlysů.⁵⁶⁵ Paolo Lomazzo o více než třicet let později v knize *Il trattato dell'Arte* doporučuje pro grotesky, impresy i emblémy vybrat zvláštní místa určená pro ornamenty.⁵⁶⁶

V groteskách 16. století šlo nejen o odkaz na antické umění, ale i o poetický princip. Malířství bylo chápáno jako umění iluze, poněvadž umělo dát podstatu neexistujícímu.⁵⁶⁷ Tímto se přiblížilo poezii, která rovněž mohla vytvořit nereálné postavy či prostory.⁵⁶⁸ Pro tvůrce grotesek bylo proto zásadní dosáhnout spojení reálné přírody s fantazií, mít smysl pro bizarnost a zrealizovat co nejzábavnější spojení neslučitelného, popřípadě zpodobnit sny. Groteska byla nástrojem pro pobavení i satiru. Francesco de Hollanda hovoří o groteskách jako o dílech vytvořených k odpočinku, rozptýlení, potěšení smyslů a imaginaci. Podle něj malíř groteskami vytvářel vyšší uměleckou jednotu fantaskního světa.⁵⁶⁹

Mnohokrát však umělci stačilo sáhnout po vzornících již vymyšlených předloh. Grotesky sdružovaly nejen antropomorfní a zoomorfní motivy, ale využívaly i architektonické útvary jako baldachýny, kartuše, rolverky, rozviliny či voluty.⁵⁷⁰ Všichni ale grotesky nepropagovali, například Giorgio Vasari citoval pasáž z Vitruviových knihy *De architectura*, v níž kritizuje malovaná monstra, stonky místo sloupů, voluty a květiny s drobnými postavičkami uplatňované na stěnách.⁵⁷¹ Oproti němu Daniele Barbaro v komentáři ke stejné Vitruviově knize grotesky obhajoval

⁵⁶⁴ SCHÉLE 1965.

⁵⁶⁵ SERLIO 1550, Libro III, 192.

⁵⁶⁶ „... come esso insegna nel Serlio. Perchè siccome un'istria non si può fare in aria, nè senza sostegno, così ne anco queste che sono una bizzaria e grillo introdotto per ornamento di essa istoria... si hanno da collocare nei vani per ornamento, ed arricchimento loro...” – LOMAZZO (DEL-MONTE) 1584, voll. II, Libro Sesto, 351sq.

⁵⁶⁷ PATER 1996.

⁵⁶⁸ CHASTEL 2010, 39.

⁵⁶⁹ DE HOLLANDA (DE VASCONCELLOS) 1538, 105sq.

⁵⁷⁰ PIEL 1962, 41–45.

⁵⁷¹ VASARI / BETTARINI / BAROCCHI 1967/84, vol. 1, 143sq.

a oceňoval spojování nesourodých prvků. Grotteska podle něj představuje „snové malby“.⁵⁷²

Středoevropský prostor ochotně přijal fantaskní grottesku společně s jinými malířskými inovacemi z Itálie. Přístupy se lišily, někteří umělci a dekoratéři vymýšleli vlastní ornamentiku, jiní využili dostupné grafické listy, které převedli do monumentální podoby, nebo prostor zaplnili částečně svými a částečně z různých míst převzatými grotteskami (příklad Bučovic).⁵⁷³ V německé oblasti roku 1540 vyzdobil Herman Posthumus pod vlivem italské grottesky landshutskou Rezidenci nebo v mnichovské Rezidenci mezi léty 1569–71 vznikla ve spolupráci s Friedrichem Sustrisem a Jacopem Stradou grottesková výzdoba s krajinnými, alegorickými poli a nápisy morálního charakteru.⁵⁷⁴

Bučovické grottesky typově i stylově jednotné jsou vyhotoveny na bílém abstraktním pozadí, vznášejí se v ireálném prostoru nepodléhajícímu perspektivě. Pokud bychom je srovnali s mnichovskými, nazvali bychom je jejich zjednodušenou formou. Nejsou autonomní, jejich hlavní funkce spočívá v doprovodu další sochařské a malířské výzdoby. Z přírody byla přejata zvířata (ptáci, raci, motýli, vážky, šídla), květiny i rozviliny; ze světa člověka jezdcí na koních, olejové lampičky, vázy, košíky, rohy hojnosti, závěsy či šňůry korálů; z bájného světa andílci, elfové, gryfové nebo dráčci. Objevují se i baldachýnovité stavbičky nebo došlo ke spojení rostliny se zvířetem i člověka s ptákem či s nějakým abstraktním ornamentem. Vzhledem k míře umělcovy fantazie a s přihlédnutím k oblibě slučování nespojitelného lze malířovo dílo směle řadit k italským paralelám, jako například ke grotteskám z Andělského hradu v Římě, z florentského Palazzo Vecchia, z benátských vil nebo z českého prostředí k zámku Kratochvíli.⁵⁷⁵

⁵⁷² „... maniera di pitture, che noi chiamamo Grottesche, ... certo si come la Fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le imagini delle cose, e spesso pone insieme nature diverse, così potemo dire, che facciano le Grottesche, lequali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura...“ – BARBARO 1556, 188.

⁵⁷³ KNOZ 1996, 61.

⁵⁷⁴ ZAMPERINI 2013, 194.

⁵⁷⁵ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.; BŮŽEK/ JAKUBEC 2012, 95sqq.

II. Pergola s amorkem

Strop Ptačího pokoje s dekorativně pojatou pergolou a průzory ukazujícími modrou oblohu s mraky má v centru poletujícího amorka napínajícího luk **[109]**. Pokud si význam amorka spojíme s groteskovou výzdobou jako s poesíí malířství, shledáme u Vergilia v souvislosti s amorkem motto OMNIA VINCIT AMOR (Láska vše přemáhá).⁵⁷⁶ Amorek byl od středověku v rukopisech a ornamentální emblematice zobrazován jako symbol síly lásky. Za ústřední moto pokoje lze tedy považovat lásku, kterou humanisté dělili na duchovní (rozjímání o Bohu) a světskou (pozemská či pohlavní).⁵⁷⁷ Podle novoplatónské interpretace (např. Marsilio Ficino, *De amore*, 1469), byl Amorek symbolem čistoty, smyslové lásky, čímž se začlenil k ostatním andělům.⁵⁷⁸ Možná bychom v pokoji čekali ještě další amorky, jako je tomu například v římské vile Giulia⁵⁷⁹ **[110]**. V Bučovicích se ale v duchu freskových maleb Antonia Tempesty v prvním patře vily Farnese v Caprarole **[111]** další nevyskytují, zato byli znázorněni poletující ptáci.⁵⁸⁰ Bučovická pergola je v porovnání s italskými předchůdci celkově jednodušší, poněvadž ji umělec více stylizoval. Vystupující hrany klenby i ohraničení stropních polí zdůrazňují malované pásy s řetízkovým vzorem navozujícím dojem zahradního altánu.

Výzdoba navazuje na renesanční tradici napodobování iluzivních maleb antických památek. Leonardo da Vinci zvolil iluzivní pergolu pro Ludovica Sforzu do Sala delle Asse v Castello Sforzesco v Miláně (z let 1496–97).⁵⁸¹ Celou síň pokryl propletenými větvemi několika stromů a do vrcholu klenby umístil erby a čtyři pole s nápisy. Ve větvoví si lze povšimnout zvláštních plodů patřícím morušovníku. Kvůli nim se na počátku 16. století sál nazýval také Sala dei moroni (Morušový sál), který prostřednictvím těchto plodů oslavoval jméno a činy Ludovica Sforzy nazývaného il Moro (morone v lombardském dialektu znamenalo moruše).

⁵⁷⁶ VERGILIUS 1998, 10, 69.

⁵⁷⁷ HALL 2008, 242.

⁵⁷⁸ GRAFTON/ MOST/ SETTIS 2010, 244sqq.

⁵⁷⁹ MORETTI SGUBINI 2000, 25sq.; BAGLIONI 1985, 135–139.

⁵⁸⁰ DE JONG 2013, 92–117.

⁵⁸¹ ZÖLLNER 2011, 139.

Ve stejné snaze po zkonstruování vzdušného prostoru již dříve vymaloval Andrea Mantegna v Mantově Cameru degli Sposi v Castello di San Giorgio. Práce započal roku 1465 a ukončil je o devět let později v roce 1474. Okulus ve vrcholu klenby pokoje vystínoval podle toho, jak by do něj vnikalo skutečné světlo, a větší dramatickosti dosáhl využitím shlížejících amorků i členů dvora a na okraj postaveným květináčem či pávem.⁵⁸²

V duchu této tradice v Parmě roku 1519 vyzdobil Correggio pod vlivem nedokumentovaného pobytu v Římě soukromý apartmán abatyše Giovanny da Piacenza v benediktinském klášteře San Paolo. Realisticky zachytil košíky s květinami, do průhledů do oblak vložil hrající si amorky a do posledního pásu umístil v monochromní iluzi reliéfy dle antických předloh. Tato hra s iluzí a představami dala za vznik Parmigianinovu dílu pro Paolu, dceru Ludovica Gonzagy, a jejího manžela Galeazza Sanvitaleho. V Castello di Fontanellato roku 1523 vymaloval malé studio motivem z Ovidia o Dianě a Akteonovi⁵⁸³, kde se opět v centru stropu uplatnil průhled do nebes tvořený pergolou porostlou rostlinami, v níž se pohybovali amorci.

Ve druhé polovině třicátých let 16. století Giovanni Grimani, pozdější patriarcha aquilejský, započal rozsáhlou dekoraci prvního poschodí benátského Palazzo Grimani. Více než deset let trvalo, než bylo vyzdobeno šest místností se schodištěm, o což se postarali Giovanni da Udine, Francesco Salviati, Battista Franco, Camillo Mantovano a další.⁵⁸⁴ V rámci výzdoby paláce vznikly fresky Camilla Mantovana⁵⁸⁵ v Sala a fogliami [112], které v lunetách představily nápisy odkazující na Grimaniho boj s církevními autoritami. Celý strop malíř pokryl realisticky pojatým větrovým a mezi listy vložil nejrůznější druhy ovoce, ptactvo vylétávající či zalétávající do listů a rozmanitou škálu rostlin.⁵⁸⁶

Pokud se však vrátíme do Mantovy, nalezneme v Palazzo Te v Appartamento del Giardino Segreto, později známém jako Appartamento della Grotta, nejranější groteskovou výzdobu v severní Itálii. Centrální oktogon byl přeměněn do pergoly,

⁵⁸² LUCCO 2013, 207–220; SIGNORINI 2007, 149–170.

⁵⁸³ FORNARI SCHIANCHI 2007, 23.

⁵⁸⁴ SCHULZ 1968, 142.

⁵⁸⁵ SAFARIK 1975, 484sq.

⁵⁸⁶ BRISTOT 2008, 91–99.

amorcí trhají ovoce a nabízejí ho zvířatům. V letech 1531–34 ho vyzdobili Luca da Faenza, Girolamo da Pontremoli, Benedetto Pagni a Rinaldo Mantovano, štuky provedli Andrea a Biagi de'Conti. Prostor byl vytvořen pro soukromou meditaci Federica Gonzagy. Stejnou funkci mělo i Camerino degli Stagioni z dílny Giulia Romana pro Isabellu d'Este v Palazzo Ducale v Mantově. Dekorace žánrově navazovaly na Neronův dům a římské soudobé památky Raffaelova okruhu (vatikánské lodžie, vila Madama, vila Lante, vila Farnesina).⁵⁸⁷ Přesně tento typ výzdoby se uplatnil i v Ptačím pokoji v Bučovicích – grotesky na bílém pozadí, pergola, emblémy a amorek.

Na severovýchod od Mantovy se tyto dekorativní prvky rozvíjely dále například ve vile Emo ve Fanzolo⁵⁸⁸ [113], kde Giambattista Zelotti kolem roku 1565 namaloval pergolu s hrozny vína a jedním amorkem s kyticí růží. Uplatnily se zde i dva pokoje s groteskami referující o čtyřech elementech (zemi, vodě, vzduchu a ohni), mezi nimiž se pohybují satyrci, sfingy, ptáci, ryby i Panova flétna.⁵⁸⁹

Dario Varotari s pomocníky a Antonio Vassillacchi zvaný l'Aliense vyzdobili vilu Emo Capodilista v Montecchia v letech 1579–80. V pokoji *Camera della Vigna* [114] se uchýlili k pergole s celkem pěti průhledy do nebes, v nichž poletují ptáci pojeti stejně zjednodušeně jako v Bučovicích. Počet amorků však nezůstal u jednoho; byla jich celá skupina prodírající se houštím, hrající si s ptáky nebo trhající víno. Pohrávají si zde také opice, kočky, pávi a další zvířata.⁵⁹⁰ Navíc se vše odehrává nad iluzivní balustrádou připomínající Mantegnovu *Cameru Pictu*.

Bučovická pergola z Ptačího pokoje mohla využít oproti předchozím příkladům do hloubky zapuštěných polí, tím se stala plastičtější. Objevuje se tedy zajímavý kontrast ornamentální pergoly a plasticity polí. Ptáci poletující kolem amorka nejsou reální a zdálky působí spíše jako pouhé siluety, které člověk vidí, když ho ozařuje světlo. Jasná barva amorkova těla na sebe ihned upoutá pozornost, až posléze si host začne všimnout ostatních ptáků a mračen.

⁵⁸⁷ SUITNER/ TELLINI PERINA 1990, 83.

⁵⁸⁸ VAN DER SMAN 1991, 37–58.

⁵⁸⁹ CROSATO LARCHER 2008, 224–238.

⁵⁹⁰ PATTANARO 2008, 369–374.

III. Emblémy bučovického stropu

Do čtyř dvojic oválných nástrojných vertikálních medailonů byly včleněny emblémy doprovázené groteskou. Za jejich vzor Jarmila Krčálová označila *symbola* Ottavia Strady⁵⁹¹ pocházející z knihy *Ex musaeo Octavii de Strada civis Romani* (Z muzea císařského antikváře Ottavia Strady) bez dalšího bližšího popisu. Sbíráni těchto impres hlásajících životní krédo různých vlastníků začalo již u Ottaviova otce Jacopa Strady, který je chtěl vydat v samostatné knize. Tento neuskutečněný plán dokládá dvacet jedna kreseb z poloviny osmdesátých let 16. století.⁵⁹² Nakonec až jeho syn Ottavio v devadesátých letech 16. století připravil na základě shromážděných impres celou řadu svazků, které věnoval různým potenciálním mecenášům.⁵⁹³

Emblémy se v období renesance a baroka nejčastěji uplatňovaly jako výzdoba do profánních a sakrálních interiérů.⁵⁹⁴ Charakterizovaly lidské vlastnosti, morální a intelektuální postoje či teologický a vědecký rozhled. Emblém znamenal v řeckém jazyce stejně jako v klasické, středověké i humanistické latině, něco vloženého nebo přiloženého.⁵⁹⁵ Tento termín pro pojmenování specifického uměleckého žánru poprvé použil padovský právník a literát Andrea Alciati v knize *Emblematum liber* vydané roku 1531.⁵⁹⁶

Při tvorbě emblémů se autoři mohli inspirovat vlastníkovou impresou. První „knihy impres“⁵⁹⁷ byla vydána v roce 1555 a jejím autorem byl historik Paolo Giovio (1483–1552), jenž jich shromáždil velké množství a stanovil pět základních pravidel pro jejich vytvoření. Emblémy se velmi často odvíjely od grafických předloh z emblematických knih, které prezentovaly, jak vizuálně zachytit postoje a vlastnosti, jak je dešifrovat

⁵⁹¹ KRČÁLOVÁ 1979, nepag.

⁵⁹² Uloženo v Budapešti, zřejmě nikdy nerealizováno. – KONEČNÝ 2002, 171.

⁵⁹³ Dnes známo více než třicet svazků, dva v českých sbírkách. Svazek ze 7. července 1596 s dedikací Donu Cosimovi Appianovi de Arragona je uložen v UPM (Sign. MS 7627) a rukopis Ferdinanda Hoffmana z Grünpühlu a Strechau (1540–1607) v Knihovně FF MU v Brně (Sign. AUC-I-55).

⁵⁹⁴ MANNING 2004, 13–36.

⁵⁹⁵ PRAZ 2014, 13–50.

⁵⁹⁶ KONEČNÝ 2002, 10sq.

⁵⁹⁷ Impresa byla osobní značka umístěvaná na šat nebo klobouk jako výraz vlastností, osudu či milostného rozpoložení. – PREISS 1974, 265; GIOVIO 1555.

nebo interpretovat.⁵⁹⁸ Na zámku v Bučovicích se setkáváme s emblémy prezentujícími ctnosti, které se inspirovaly impresami jiných vládců.

Jelikož se střed stropu Ptačího pokoje nese ve znamení lásky, i ostatní části výzdoby se k ní vyjadřují nebo se věnují dalším ctnostem. U první dvojice emblémů [115] se dochovaly lemmy neboli motta, tvořící jejich ucelenou koncepci. V medailonu s hořícím dřevěným kmenem a stonkem v krajině se píše: VIS E SP RDENTIOR INIVS. Bohužel z dnešního stavu maleb po poškození požárem a následném zacházení nelze s určitostí spoléhat na to, že vše, co vidíme, je původní. Proto můžeme předpokládat, že motto mohlo vypadat takto: VIS EST ARDENTIOR INTVS (Uvnitř má plamen větší sílu). Dovídáme se o něm v knize *Dell'imprese scelte*⁵⁹⁹ z roku 1600, kde se uvádí, že toto motto pochází ze *Symbola heroica*⁶⁰⁰ Clauda Paradina. V epigramu (doprovodný text pomáhající rozluštit vztah a pochopit význam motta s obrazovou podobou) vysvětluje, že hořící kmen vyjadřuje vzplanutí lásky. Ještě nevyzrálý a křehký stonek představuje její počátek, v tomto stavu se člověk soustředí především na tvář, oči a slova. Až láska dozraje, oheň se rozhoří, a hoří čím dál prudčeji.⁶⁰¹ Emblém upozorňuje jednak na úskalí tajných, skrývaných lásek⁶⁰², a jednak na sílu lásky.

⁵⁹⁸ HOCKE 1954; KNOZ 1996, 67–71; PREISS 1974, 262–269.

⁵⁹⁹ *Dell'imprese scelte da quelle del Pittoni, del Paradino, del Domenichi, ed'altri. Parte Qvinta*, viz BIRALLI 1600, fol. 39r, v.

⁶⁰⁰ PARADIN 1557, 138.

⁶⁰¹ „*Per questa figura e parole mi pensarò volersi inserire per alcun giovane acceso d'amore: Che quantunque appaiano non piccioli, anzi gran segnali dell'amor suo al volto, agli occhi, alle parole, & ad altri atti, & opere, che di lui escon'ognora: tuttavia esser molto maggiore, e più gagliardo il fuoco, e lo'ncendio amoroso, il quale sostiene dentro il cuore: che quello non è che di fuore viene ad apparire. Che se cosi grandi, e cosi spese appaion di fuore le sue fiamme, a simiglianza delle nel detto troncon figurate: quanto maggiore, e più vehemente s'hada stimare esser il fuoco, e l'ardore, donde quelle procedono? E per questa cosi gentil maniera par di dire, che l'autor di sì fatta mostra cerchi d'accattar pietade, ed'impetrarsi degna mercede appresso la cosa da lui ardentemente amata.*“ – BIRALLI 1600, fol. 39r, v.

⁶⁰² „*Ainsi qu'une Souche creuse & embrasee par dedens, est chose bien à creindre, pour le danger du feu, duquel on ne se donne garde, pour n'y en voir aucune aparence en dehors. Aussi es viles & citez, sont les intestines entreprinses, conjuracions, & sedicions plus à crein dre, d'autant qu'elles sont plus occultes & couvertes. Car à telles choses, est bien difficile de remedier: que premierement n'en sorte tresgrand danger, & inconvenient à la Republique. Cette Devise aussi, se pourroit entendre d'un Amour*

V druhém z dvojice medailonů [115] se nachází jen částečně čitelné motto: QVI LAEDIT IN VIVE. Předpokládejme, že celé textové znění mělo být: QUI VIVENS LAEDIT IN MORTE MEDETVR (Kdo za života škodí, ve smrti léčí). Pochází z knihy impres Paola Giovia *Dialogo dell'impresa militari et amorose*.⁶⁰³ Giovio popisuje, že když bodne štír, je to pro daného člověka nejen jedovaté, ale i smrtelné. Naopak po smrti štíra může jeho jed být odebrán a využit k uzdravení nemocného. Jedná se o impresu patřící Ludovicu Gonzagovi, která mu byla přisuzována po programu připraveném pro vjezd císaře Karla V. do Mantovy⁶⁰⁴ a slibovala každému, kdo ho napadne odplatu a rychlou smrt. Mince se štírem a shodným nápisem je zachycena i ve Stradově knize *Epitome thesauri antiquitatum*⁶⁰⁵ uložené v Praze. Z ní se v Bučovicích použilo jen motto, i když štír se nejpravděpodobněji vyskytuje zcela napravo oválného medailonu.⁶⁰⁶ Výjev je obohacen o piedestal či obětní stůl s těžko čitelným nápisem (LA⁻AD?), nad kterým jsou zkřížené dva zlaté šípky (symboly boje a nesvárů), dvě zkřížená psací brka (symbol podepsání či ujednání míru) a uprostřed se vznáší soška, nejspíš odkazující na roli panovníka, který má bojovat i podepisovat příměří. Emblém naznačuje, že ten, kdo za života těžce bojuje a je zraňován, nalezne mír a vyléčení nemocí ve smrti, zároveň upozorňuje na bipolárnost světa, to, co může být jedovaté, zároveň může být prospěšné.

secret, & couvert: qui est pareillement chose fort ardente: & souvent de grande consequence.“ –

PARADIN 1557, 138.

⁶⁰³ GIOVIO 1574a, 122.

⁶⁰⁴ „Fù anchora un poco ampullosa l'impresa del Signor Luigi Gonzaga chiamato per la bravura Rodomote; il quale il dì che Carlo Quinto Imperatore fece l'entrata in Mantova, portò una sopravusta di raso turchino fatta à quadretti, i quali alternati di colore à due à due, l'uno mostrava uno scorpione ricamato, e l'altro un breve, che diceva: QUI VIVENS LAEDIT MORTE MEDETUR; essendo la proprietà dello scorpione di medicare il veleno, quando egli è ammazzato e posto sopra la piaga: volendo che s'intendesse, ch'egli havrebbe ammazzato chi presumesse d'offenderlo, rivalendosi del danno dell'offesa con la morte del nimico.“ – GIOVIO 1574a, 122.

⁶⁰⁵ Mince má nápis QUI VIVENS LAEDIT MORTE MEDETVR, přiřazena k Andreovi Gonzagovi, *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est imp. Rm. Orientalium et occidentalium iconum, ex-antiquitis numismatibus quam fidelissime delineatarum. Ex musaeo Jacobi de Strada, Mantuani antiquarii*, Tiguri 1557, NK ČR, 23 H 000093, 103.

⁶⁰⁶ Vzhledem k jeho stavu dochovanosti může být jeho přítomnost spekulativní.

Další dvojice medailonů představuje loď a druhý výjev pramen stékající ze skalisek [116]. V obou případech se setkáváme s torzální podobou motta, tudíž o jejich obsazích lze jen polemizovat. Patrně pocházela ze Stradovy knihy mincí⁶⁰⁷, kde se vyskytuje například více než deset různých vyobrazení lodí s různými motty.

Stejně nečitelné motto má i následná dvojice medailonů – bílý pes přivázaný za provaz ke stromu a had, z jehož útroh vylézají mlád'ata [117]. Pes uvázaný u stromu by mohl souviset s mottem SINE SPE FIDELIS (Beznadějně věrný/oddaný) mluvícím o bezmezné a nikdy neustávající oddanosti a věrnosti.⁶⁰⁸ Také mohlo být použito zobrazení psa uvázaného u kmene stromu přímo ze Stradova *Epitome thesauri antiquitatum*, které příslušelo minci posledního markýze z Monteferratu, Giovannimu, s nápisem FIDE ET PATIENTIA (Věrností a trpělivostí)⁶⁰⁹ [118]. Impresa psa na obojku, ale bez vyobrazení stromu, se velmi často vyskytuje ve výzdobě mantovských paláců, například se s ní lze setkat v Castello di San Giorgio jak v Camera Dipinta⁶¹⁰, tak v Camera del Sole, nebo v podobě reliéfu na portálu Palazzo Ducale v Revere.⁶¹¹

Medailon s hadem [117] mohl nést nápis VOLUPTATIS PRAEMIUM (Odměna spočívá v potěšení). Had trpící bolestí přivedl na svět nevděčná mlád'ata a poté zemřel. Výběr tohoto motta mohl poukazovat na plody lásky, k nimž patřil příchod potomka, a na víru v budoucí pokračování rodu. Zároveň však i na prostořekost, poněvadž člověka mohou zničit blábolivá slova a pomluvy, které už byly jednou vyřčeny, a tím mají svůj vlastní život.⁶¹² Nejpravděpodobněji hada doplňoval text HAC NATAM ME

⁶⁰⁷ *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est imp. Rm. Orientalium et occidentalium iconum, ex-antiquitis numismatibus quam fidelissime delineatarum. Ex musaeo Jacobi de Strada, Mantuani antiquarii, Tiguri* 1557, NK ČR, 23 H 000093.

⁶⁰⁸ DE LA FEUILLE 1697, fol. 35r, v, obr. 6.

⁶⁰⁹ *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est imp. Rm. Orientalium et occidentalium iconum, ex-antiquitis numismatibus quam fidelissime delineatarum. Ex musaeo Jacobi de Strada, Mantuani antiquarii, Tiguri* 1557, NK ČR, 23 H 000093.

⁶¹⁰ Andrea Mantegna, Impresa psa s obojkem, Camera Dipinta, Castello di San Giorgio, Mantova. – SIGNORINI 2007, 286sq.

⁶¹¹ SIGNORINI 2007, 286sqq.

⁶¹² „Quand le serpent de la Vipere sort, La mere meurt, & il vit par son aage: Qui parle trop se prepare à la mort, Et donne vie à son parler volage.“ – DE LA PERRIÈRE 1553, pod číslem 65., K5 v, K6 r.

RATIO NECAT (Tak zrozená je prostředkem usmrcení) [119], poněvadž hada s mlád'aty a tímto nápisem lze dohledat přímo ve Stradově knize.⁶¹³

U následných dvou medailonů nelze námět dobře identifikovat, ani u motta nevyvodíme žádné písmeno [120]. Levý medailon zobrazuje lebku, za níž jsou hořící větve. Ve zdánlivém kruhovém rozvrhu ji obklopuje štír, což by mohlo nasvědčovat tomu, že se jednalo o zvěrokruh. U druhé malby vidíme dřevěné kolo a náznakem figury. Snad mohla být využita *impresa*, kdy se zrazený osud klátí k zemi a ctnost letí nad pohoří Helikón s hájem zasvěceným múzám, s mottem NON OBEST VIRTUTI SORS (Osud nepřekáží ctnosti) [121]. Ctnost jako cíl vnitřního směřování jednotlivce, byla považována za časem neovlivnitelnou a nezcizitelnou, ale závislou na morálních postojích.⁶¹⁴ V medailonu postava vrtkavého osudu točí světem, představeným dřevěným kolem, a upomíná na to, že se na ni nelze nikdy spoléhat, člověk by totiž upadl do beznaděje (člověk padající z kola). Ctnostný a houževnatý člověk není závislý na osudu, proto stoupá k mrakům na křídlech orla. Toto motto se inspirovalo Ovidiovými *Proměnami* (VI. 195).⁶¹⁵

IV. Terakotová výzdoba

V Ptačím pokoji zdobí lunety nade dveřmi dvě terakotové sochy na malovaném iluzivním krajinném pozadí⁶¹⁶ a nad okny dvě iluzivně pojaté, jakoby terakotové sochy představující dva bohy. Jejich malby vykazují známky poškození a pozdějších malířských zákroků. Zastoupen byl bůh Apollón⁶¹⁷ [122] dívající se směrem k soše bohyně Lédy, jenž si odložil lyru a byl obklopen poletujícími ptáky. Jako syn boha Dia

⁶¹³ *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est imp. Rm. Orientalium et occidentalium iconum, ex-antiquitis numismatibus quam fidelissime delineatarum. Ex musaeo Jacobi de Strada, Mantuani antiquarii, Tiguri 1557, NK ČR, 23 H 000093.*

⁶¹⁴ DINGES 1989, 409–440; DINGES 1995, 29–62; MAŤA 2004, 24, 686, 706sq.

⁶¹⁵ HENKEL/ SCHONE 1967, 1522.

⁶¹⁶ Trojrozměrné sochy z Ptačího pokoje i se sochami z Císařského sálu nepatří ke štukatérským pracem. Plastiky jsou duté, jejich jádro tvoří pálená hlína a část jejich vnitřního lešení je dřevěná. Dále byl použit hrubozrnný maltový štuk, pro povrch soch štuk jemnější. Drapérie byly vyhotoveny z juty a pro tváře byly nejspíš využity formy ze sádry či klišu. – SMĚLÁ/ VACKOVÁ 1980, 77; SAMEK/ ŘEHOLKA/ VACKOVÁ/ NOVÁK 2003, 26.

⁶¹⁷ HALL 2008, 57sqq.

byl brán za ochránce života, původce harmonie, byl bohem slunce i světla. Naproti němu sedí dcera boha Dia, Athéna v brnění s dřevcem, štítem a sovou⁶¹⁸ [123]. Byla chápána jako představitelka vítězné války, spravedlnosti a sovou akcentované moudrosti.⁶¹⁹

V lunetě nad vstupními dveřmi se za sochou boha Dia, sedícího na orlovi s rozpaženými křídly, rozprostírá malovaná krajina se dvěma staveními [124]. Je otázkou, zdali v jeho tváři nebyly uplatněny individuální prvky objednavatele výzdoby Jana Šembery, jako tomu bylo například u *Jupiterovy sochy s orlem*⁶²⁰ nesoucí podobu francouzského krále Jindřicha IV. [125]. Tato teze se zdá ale málo pravděpodobná, poněvadž se v Diově tváři neobjevují žádné známky po snaze o individualizaci. V duchu záliby přetělování se panovníci často nechávali přetvářet do podoby bohů i s jejich atributy, aby prezentovali svou sílu a převedli jejich schopnosti na sebe. Dle Jarmily Vackové se v Bučovicích jednalo spíše o vyjádření náklonnosti k císaři Rudolfovi II., který se rád ztotožňoval s vládcem Olympu.⁶²¹ Pravděpodobně však jde především o ztvárnění právě tohoto nejvyššího boha, poněvadž v Ptačím pokoji se objevuje ještě jednou. V lunetě naproti němu se přeměnil v labuť, aby získal Lédu, do které se zamiloval.

Socha krásné bohyně Lédy s labutí je zdobena jen pár akcenty zlatých šperků [126]. Poloha jejího těla vychází z Michelangelovy sochařské podoby *Noci* z florentské kaple Medicejů v kostele San Lorenzo. Socha *Noci* se vztahuje k obrazu *Lédy s labutí* Michelangela z let 1529–30 vytvořenému pro ferrarského vévodu Alfonsa d'Este, který se dochoval ve velkém množství kopií.⁶²² *Léda* i *Noc* se inspirovaly postavou Lédy ze ztraceného sarkofágu z Domus Corneliarum v Římě. Zároveň ale Michelangelo reagoval na antické gemy nebo dochované zdobené olejové lampy.⁶²³ Edgar Wind zaznamenal, že na antických sarkofázích se tento motiv spojení Lédy s labutí velmi

⁶¹⁸ Postava Athény má spíše mužskou tvář. Otázkou zůstává, zdali její tvář nebyla přemalována nebo se nejednalo o jiného boha.

⁶¹⁹ HALL 2008, 275sqq.

⁶²⁰ Barthélémy Prieur, *Jindřich IV. jako jupiter*, 1600–1610, bronzová socha, výška 63,5 cm, Musée du Louvre, Paříž. – *HENRI IV ET LA RECONSTRUCTION DU ROYAUME* 1989, 211, č. k. 258.

⁶²¹ SMĚLÁ/ VACKOVÁ 1980, 76.

⁶²² FALLETTI/ NELSON 2002, 166–181.

⁶²³ BALAS 1995, 115sqq.

často objevoval ve významu lásky boha ke smrtelníkovi. Výjevy tohoto typu byly v souladu s novoplatónskou teorií lásky, která úzce souvisela se smrtí přinášející osvobození duše od těla. Takováto láska se stala symbolem vykoupení člověka⁶²⁴, což zapadalo do myšlení a představ novověkých panovníků. O rozšířenosti a oblíbenosti námětu i kompozice svědčí například další Michelangelův obraz *Lédy s labutí* zakoupený Františkem I. na zámek Fontainebleau. Přestože ho známe jen z pramenů, víme, že pro svůj erotický podtext byl záhy zničen.⁶²⁵ Při volbě tohoto námětu sehrál tedy svou roli i erotický náboj scény vyhledávaný novověkými aristokraty.⁶²⁶

Zásadní rozdíl mezi bučovickou verzí a michelangelovskou kompozicí spočívá v esovitém natočení Lédina těla. Zatímco Michelangelo upravil profil jejího těla do kompaktního oválného rozvrhu, moravská verze je spíše podélná. Bučovický umělec Lédou v dramatickém stočení otočil zády k divákovi, napůl sedí a napůl leží, levou rukou se opírá a pravou drží krk labutě. Grafické převedení Michelangelovy kresby *Lédy s labutí* Marcantonio Raimondiho [129] přetvořilo Lédino tělo do protáhlejší kompozice a byla akcentována vertikálně položená pravá ruka⁶²⁷, čímž se více blíží typu bučovické figury.

Velmi rozšířené byly i terakotové sochy drobných rozměrů kopírující Michelangelovu *Noc*. Jedna z nich se nachází například v muzeu Palazzo Venezia v Římě.⁶²⁸ Pokud by ji bučovický umělec studoval zezadu, projevilo by se stejné natočení zad, jako nacházíme v Bučovicích. Navíc vzhledem k rozměru mohlo mnoho umělců i sběratelů vlastnit takovéto terakotové sošky, z nichž umělci posléze čerpali své kompozice. Pokud považujeme za autora bučovických soch Hanse Monta, pak se při svém pobytu ve Florencii mohl mimo jiné seznámit, jak s Michelangelovými verzemi *Lédy*, tak i například s jejich derivací, mramorovou sochou *Lédy s labutí* Bartolomea

⁶²⁴ WIND 1958, 154–159.

⁶²⁵ GNANN 2010, 255sq.

⁶²⁶ BAYER 2008; KOSHIKAWA 2009; VAN DÜLMEN, 1999, I.; – Vztah k sexualitě v českém šlechtickém prostředí viz KOLDINSKÁ 2001, 117–135.

⁶²⁷ Marcantonio Raimondi podle Michelangela, *Léda s labutí*, inv. č. DYCE.1113, Victoria and Albert Museum, Londýn. – BARTSCH 1803/21, XV.511.

⁶²⁸ Sochař 2. poloviny 16. století, *Noc*, terakota, 29x31x11 cm, inv. č. PV 13441, Museo Nazionale di Palazzo di Venezia, Řím. – VACCARI 2002, 170sq.

Ammannatiho⁶²⁹ [127]. Při jejím studiu se Mont mohl inspirovat položením levé ruky za záda, do protipohybu jdoucí pravou rukou směřující k labuti nebo celkovým položením figury, která ani nesedí, ani neleží.

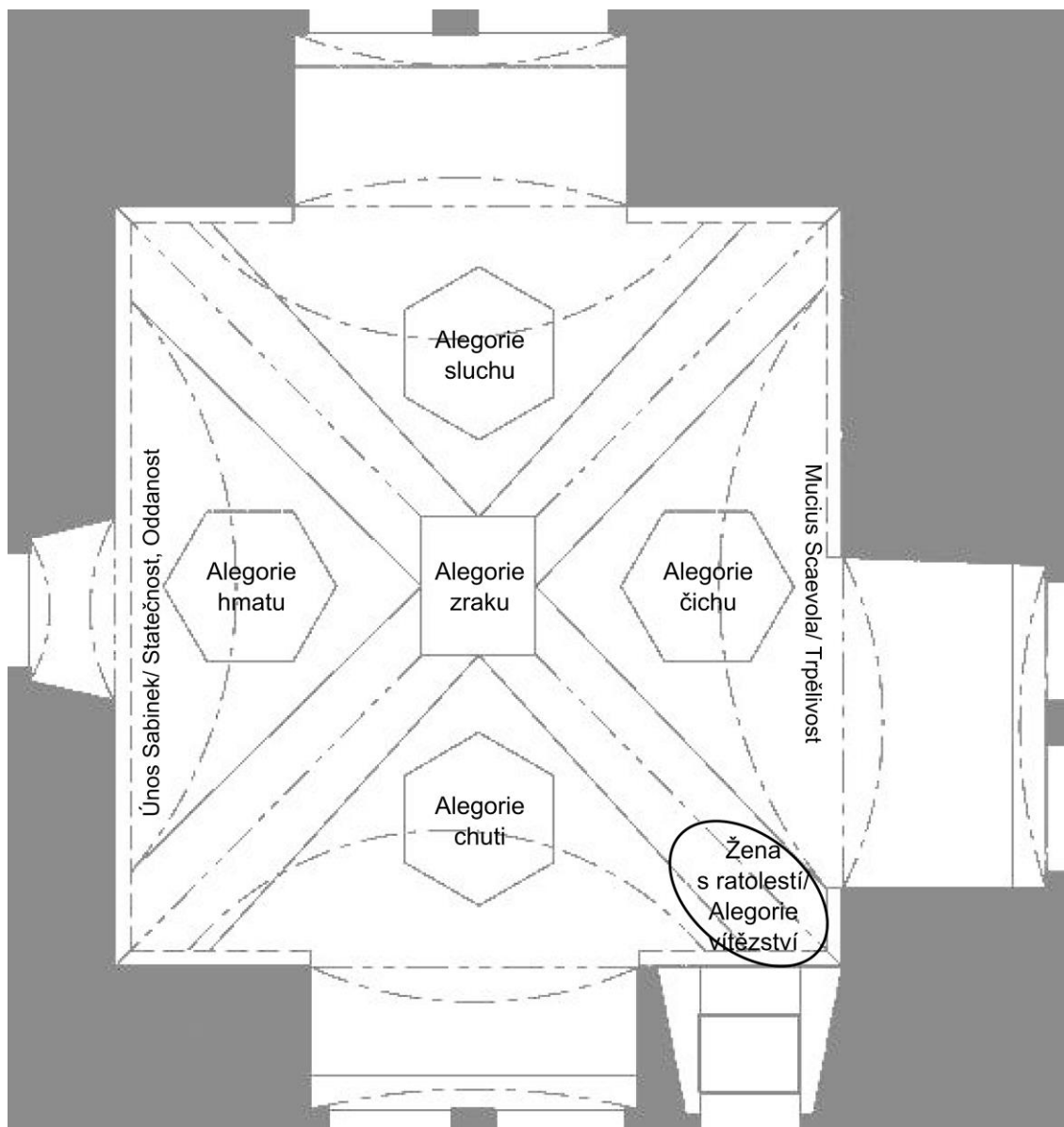
Lédu otočenou zády lze vidět i na obraze anonymního autora z muzea Condé na zámku Chantilly⁶³⁰ pravděpodobně z počátku 17. století [128], která je bučovické verzi společně s Ammannatiho sochou nejbližší. Tento obraz ukazuje na oblíbenost tohoto námětu a zároveň na to, jak se jednotlivé typy zobrazení Lédy kombinovaly. Léda z Chantilly stejně jako bučovická verze drží labuť shodně za krk, opírá se levou rukou, vytáčí se směrem od diváka a má nataženou pravou nohu. Obě díla sochařské předlohy rozvíjejí dál tím, že jsou vložena do krajinného prostředí. V obraze dokonce přibyl amorek se závěsem. Bučovická Léda má naopak ještě další funkci. Jedná se o repusoirovou figuru, která má větší měřítko než malovaná krajina za ní, čímž vtahuje hosta do děje a upoutává na sebe i na ostatní výzdobu oslavující lásku pozornost.

⁶²⁹ Bartolomeo Ammannati, *Léda s labutí*, mramor, v. 49,5 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie, inv. č. 73 S. – FALLETTI/ NELSON 2002, 182sq.; DALLI REGOLI/ NANNI/ NATALI 2001, 166; KINNEY 1976, 27.

⁶³⁰ Neznámy malíř, *Léda s labutí*, počátek 17. století, 49 x 66 cm, inv. č. PE299, Musée Condé, Chantilly. – GARNIER-PELLE/ GUEGAN 2009; GRUYER 1899, 281, č. k. 299.

5.5 Pokoj pěti smyslů

5.5.1 Schéma výzdoby Pokoje pěti smyslů



5.5.2 Popis výzdoby Pokoje pěti smyslů

Rozměry sálu jsou 6,55 m x 6,95 m. Malby byly stejně jako v předchozím Ptačím pokoji poškozeny neodborným čištěním.⁶³¹ Místnost je velmi světlá, jelikož do ní přichází světlo ze tří světových stran. Za života Jana Šembery se do ní dalo vstoupit také z arkádové galerie. Dveře se nacházely v severovýchodním rohu zámku (dnes jsou zazděny). Na tento vstup z nádvoří upozorňuje kamenný portál se zdobeným pravoúhlým ostěním a profilovanou vodorovnou římsou. Pokoj pěti smyslů klene necková klenba s lunetami, uprostřed všech stran je členěna štukovým rámováním a vpadlými výplněmi provedenými ve štuku a malbě. Plochy špalet a záklenky okenních nik zdobí další malby, stěny pokrývá hlazená bílá omítka a oproti předchozím sálům výmalbu nedoplňuje grotesková výzdoba.

Ústřední motiv stropu představují personifikace pěti smyslů rámované štukovými poli lístovce s malovaným rámováním z rozetové lišty a zavíjeným ornamentem s liliemi [130]. Výstupní hrany klenebních polí lemují jemný rostlinný dekor. V náběžích nad vyloženou římsou v podélných oválných kartuších a v čele klenebních oblouků nad okny jsou vyvedeny temnosvitné malby v horizontálně nebo vertikálně orientovaných oválných polích. V plochách okenních nik se vyskytují rolverkové kartuše typické pro české prostředí sedmdesátých a osmdesátých let 16. století.⁶³²

I. Původ názvu pokoje

Pokoj Pěti smyslů byl pojmenován dle stropu zdobeného jednotlivými alegoriemi smyslů představujícími zrak, sluch, čich, chuť a hmat. Tyto smysly patřily k lidským nástrojům k poznávání světa. Chápání smyslů jako prostředků poznání se poprvé objevilo v Aristotelových spisech *De anima* a *De sensu et sensato*. Zamýšlel se v nich nad definováním, vymezením, hierarchií a zařazením smyslů do širšího psychologického a epistologického prostředí, a přestože nebyl první, kdo se těmito otázkami zabýval, položil základ psychologii a teorii vnímání.⁶³³

⁶³¹ Zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954, archiv NPÚ ÚOP v Brně.

⁶³² ŠABATOVÁ 2006, 214.

⁶³³ KONEČNÝ 2010, 1.

Do výtvarného umění se však tyto teoretické úvahy o smyslech promítly až na počátku středověku.⁶³⁴ S vyobrazením smyslů se lze setkat při studiu románského umění, ale jejich četnost od 13. století rapidně rostla. Umělci většinou volili ze dvou způsobů, jak je ztvárnit. Jeden využíval pěti příslušných symbolických zvířat, která byla poprvé sepsána raně gotickými encyklopedisty, např. dominikánem Tomášem z Cantimpre⁶³⁵ v knize *De naturis rerum*.⁶³⁶ Druhý se opíral o do latiny přeložená *Malá přírodovědecká pojednání (Parva naturalia)* již zmíněného Aristotela. Tento text se více než jednotlivým smyslům spjatým s lidskou figurou (prezentovanou mladým mužem) věnoval spojení určitého objektu se smyslem (zrcadlo–zrak, hudební nástroj–sluch, květina–čich, ovoce–chuť, harfa nebo drnkací nástroj–hmat).

Výtvarné pojetí smyslů se nejprve šířilo ve světském světě a až následně se včlenilo do církevní symboliky, a tak se soubor smyslů mohl přiřadit k cyklům Neřestí či Pokušení.⁶³⁷ Vřazení mezi tato témata souviselo i s častými konfrontacemi smyslového vnímání s jinými způsoby poznání, kterými člověk chápal svou fyzickou i duchovní stránku. Lidé ovšem věděli, že smysly nebyly jen zdrojem poznání, poněvadž současně sváděly k pokušení, což v nejhorším případě mohlo vést až k nerespektování etických norem, morálnímu úpadku či hříchu kritizovanému církví.⁶³⁸ Proto se při znázorňování smyslů mohlo využít jejich kladného i záporného významu.

Mimo snahu o zachycení alegorické roviny smyslů se zaznamenávaly i za účelem přírodovědného studia jednotlivých orgánů. Smysly měly mužskou podobu, jelikož jejich latinské názvy byly mužského rodu. Ke změně pohlaví došlo až kolem roku 1500. Důvod, proč se smysly začaly zobrazovat ženami, se ale nedá přesně objasnit. Snad lze za hlavní příčinu považovat potřebu po zdůraznění ženského rysu smyslů. Přece jen typickým ženským znakem bylo upřednostňování smyslového vnímání před racionálním závěrem. K zženštění smyslů ale mohla vést i potřeba po jejich zařazení

⁶³⁴ NORDENFALK 1976, 17–28.

⁶³⁵ NORDENFALK 1986, 1.

⁶³⁶ CANTIPRATENSIS 1973; GATEWOOD 2000.

⁶³⁷ NORDENFALK 1986, 2.

⁶³⁸ KONEČNÝ 2010, 9.

k ostatním obrazovým cyklům prezentovaným ženami jako byly Ctnosti a Neřesti⁶³⁹ používané při dekoracích interiérů či mobiliářů.

Mezníkem v jejich ztvárňování a zároveň závěrečnou fází v jejich zobrazování v duchu středověké tradice byl vynález knihtisku v polovině 15. století. Díky možnostem tisku se smysly začaly produkovat sériově a většinou se daly nabýt ve formě kolekce pěti rytin. Předpokládalo se, že se dle dlouhé tradice použijí jako celek, a proto se je Cesare Ripa nebál seřadit podle abecedy. Roku 1593 vyšlo jeho dílo *Iconologia*⁶⁴⁰, v němž se každý smysl nacházel na jiném místě knihy, což ale neovlivnilo jejich další výtvarné pojetí využívající smysly jako jednotný cyklus.

Vraťme se však k počátkům zobrazení smyslů jako samostatného námětu. Jedno z prvních alegorických ztvárnění smyslů vytvořených na sever od Alp s novou ikonografií se objevuje v roce 1540 u norimberského malíře, rytce a žáka Albrechta Dürera, Georga Pencze. Před jeho verzemi se smysly vyjadřovaly buď zvířaty, nebo nahými figurami. V Penczových dílech se však obě tyto možnosti slučují. Ženy představující jednotlivé smysly ve stylu renesančních souborů Ctností, Temperamentů a Svobodných umění sedí v rohu místnosti s oknem otevírajícím prostor za nimi. K nim byl dodán latinský nápis popisující daný smysl a ze zvířat se uplatnil rys u Alegorie zraku, divoký kanec u sluchu, sup u čichu, opice u chuti a pavouk u hmatu.⁶⁴¹ Dnes lze těžko určit, co Pencze přimělo k zařazení zvířat k lidem, snad ho k tomu mohly přivést středověké úvahy o souvislostech mezi jejich smyslovými schopnostmi. V jeho rytinách se tedy poprvé spojuje zoomorfická personifikace s ženskou figurou za účelem vyjádření příslušného smyslu. Následné rychlé rozšíření této varianty smyslů posunulo tento soubor naroveň jiných cyklů a alegorií, jako byly například lidské ctnosti.⁶⁴² Jejich obliba mezi umělci rostla a objednavatelé dekorací interiérů je začali vyžadovat.

Dalším významným umělcem přinášejícím změnu v zobrazování pěti smyslů byl Frans Floris. V Antverpách je roku 1561 vytiskl Hieronymus Cock dle jeho kresebných předloh. Antikizující ženské postavy s bohatou drapérií šatů seděly na zemi ve volné přírodě obklopeny příslušnými zvířaty s předměty charakteristickými pro daný smysl.

⁶³⁹ NORDENFALK 1986, 7.

⁶⁴⁰ RIPA / HENDRIX / PROCACCIOLI 2008.

⁶⁴¹ NORDENFALK 1986, 19.

⁶⁴² FERINO-PAGDEN 1996, 106.

Smysly ale nemusely být nositelem jen jedné významové roviny. Právě naopak mohly mít hned několik jasných i skrytých poloh pro jejich správné pochopení, jelikož umění 16. století bylo synonymem pro mísení poznatků z kosmologie a antropologie s poznáním antického světa a mytologií. Různé možnosti aluzí a odkazů přinášely šlechticům nové možnosti zábavy. Se svými hosty mohli dlouze diskutovat nad skrytými významy, a tím dávat na odiv svou vzdělanost a rozhled.

Nelze se tedy podívat nad tím, proč například Frans Floris vkomponoval do obrazu želvu, vázající se spíše k bohyni Afrodité, jako odkaz na věrnou lásku a zajištění domácího pohodlí. Proto při nálezech jiných kombinací je nutno mít na mysli, že umělci nešlo jen o vyjádření smyslu, ale i o použití rozpoznatelných odkazů na dávné říše či legendární postavy z mytologií.⁶⁴³ Výjimkou není ani pták klovající ženě do ruky, jehož čin v sobě nesl silné sexuální konotace a zároveň upomínal na hmat, jenž hraje hlavní roli při sblížení zamilovaných párů.

Není divu, že pětice smyslů rytých Corneliem Cortem na základě zmíněných Florisových kreseb z roku 1561 zažila velký úspěch. Patřila k ikonografickým prototypům pro dekorace reprezentačních sálů v zemích na sever od Alp. I když v sobě nesla potenciální pletenec odkazů stejně jako dříve Pencz, i Floris se každým zvířetem odvolával na tradice a historicky ukotvený význam.

II. Předloha pro bučovické smysly

Pro pět smyslů z bučovického stropu použil malíř jako předlohu soubor rytin Rafaela I. Sadelera⁶⁴⁴ vytištěných Hieronymem Cockem v roce 1581. Tyto listy vycházející z Florisova rozvrhu vznikly dle přípravných kreseb Maartena de Vos, který byl ovlivněn pobytem v Itálii z let 1552–58. Navštívil Řím, Florencii, Benátky a poté se vrátil zpět do Antverp, kde se stal členem cechu sv. Lukáše, a po smrti Franse Florise (†1570) byl vedoucí osobou uměleckého dění v Antverpách. De Vos mimo jiné i několikrát kreslil pět smyslů. V ranějších verzích se držel úspěšné kompozice svého učitele Florise a kolegy Maartena van Cleve, ale později do výjevu začlenil i biblické výjevy nebo přidal dekorativní kočáry. Všechny verze jeho smyslů byly hojně aplikovány při dekorování nábytku a textilu nebo se staly součástí výzdoby jídelen

⁶⁴³ KAUFFMANN 1943, 137.

⁶⁴⁴ FIŠER/ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1956, 141sq.

či ložnic.⁶⁴⁵ Také proto se jednotlivé grafické listy dodnes nacházejí ve velkém počtu v soukromých i veřejných sbírkách. Maartenovy přípravné kresby pro Sadelerovy tisky se oproti rytinám až na jednu nedochovaly.⁶⁴⁶ Z této jedné dochované kresby lze usuzovat, že grafický přepis se věrně držel předlohy a bučovická malba ho následovala.

Rafael I. Sadeler působil stejně jako Maarten de Vos v Antverpách, ale také velmi často cestoval a doprovázel staršího bratra Jana Sadelera. Když Jan začal pracovat pro bavorského vévodu, Rafael se za ním přemístil do Mnichova, kde se věnoval především tisku. Díky popiskům na jednotlivých grafických listech, na kterých udával datum a místo tisku, lze vystopovat, že Rafael velmi cestoval. Často jezdil do Frankfurtu nebo pracoval v Kolíně nad Rýnem. Četnost přejezdů svědčí o tom, že bratři rozprostřeli síly do více měst, aby maximalizovali množství vyhotovených zakázek. V roce 1595 se poté oba Sadelerové i s rodinami vydali do Benátek a navštívili mimo jiné i Řím. Věřili totiž, že vzbudí zájem o svou práci u papeže Klementa VIII., ale ten záhy po jejich návratu do Benátek v roce 1600 zemřel.⁶⁴⁷ Jan proto opustil Itálii, ale Rafael zůstal v Benátkách ještě další čtyři roky, tedy do doby, než byl pozván zpět do Mnichova.⁶⁴⁸

Přesun Sadelerů do Benátek evokuje, že se rodina mohla začít více soustředit na obchodní činnost, jako se to dělo například u malíře miniatur Jorisa Hoefnagela, známého svými obchody s kresbami mezi Mnichovem a Florencií.⁶⁴⁹ Přímo Hoefnagelova díla koupil i významný sběratel Vincenzo Gonzaga, kterému roku 1592 prodala rodina Sadelerů tři malé obrazy a dvě sě grafik. Kontakty Hoefnagela s hlavními sběratelskými osobnostmi končícího 16. století, mimo jiné potvrzují vysoké cenění jeho výtvarných kvalit. Proto je v této souvislosti nezbytné zmínit, že si Jan Šembera u něj nechal namalovat svého koně s krásným perlovým sedlem.⁶⁵⁰ Tato objednávka dokládá, že se Šembera orientoval na prestižní tvůrce pracující i pro císaře a že se chtěl svým současníkům ve své prezentaci vyrovnat.

⁶⁴⁵ NORDENFALK 1985, 145sqq.

⁶⁴⁶ STRAUSS 2006, 71, Part 1, 264–268.

⁶⁴⁷ LIMOUZE 2009, 117–124.

⁶⁴⁸ WITCOMBE 2004, 194–200.

⁶⁴⁹ VIGNAU-WILBERG 1987, 185–214.

⁶⁵⁰ Otázkou zůstává autorství kresby. – Umělec z okruhu pražského císařského dvora, *Páže s vraníkem v krajině*, 19,4 x 40,1 cm, mezi 1584–1597, tužka, akvarel, kvaš, na pergamenu, inv. č. 13583, Albertina, Vídeň. – SCHRÖDER/METZGER 2013, č. k. 73., 152sqq.

Vraťme se však k důvodu, proč se Sadelerové na čas přestěhovali do Benátek. Nejpravděpodobněji svým jednáním živě reagovali na italskou poptávku po severském umění a na touhu po italských dílech v Zaalpi. Tiskařské centrum v Benátkách tedy bylo jejich velmi prozřetelnou volbou.⁶⁵¹ Jak se ale jejich rytiny smyslů dostaly do Bučovic lze jen spekulovat. Nicméně pokud by je dodal Jacopo Strada při svém pobytu na bučovickém zámku v roce 1583, bylo by to právě dva roky od jejich vydání. Navíc pro Stradu pohybujícího se v nakladatelském a tiskařském prostředí by nebyl žádný problém je získat od Sadelerů ještě předtím, než se přestěhovali do Itálie nebo později.

III. Pět smyslů na jiných zámcích

Vyobrazení grafické předlohy lidských smyslů se v 16. století v Českých zemích objevuje na zámku Rožmberk nebo například v Jindřichově Hradci. O výzdobu jindřichohradeckého sídla se v 16. století zasloužil Jáchym z Hradce (1531–1565) a jeho syn Adam II. (1549–1596). V nástěnné výzdobě převážily nad německými a italskými předlohami vzory nizozemské. Na výzdobě tzv. Zelených pokojů se podílel v roce 1584 Raimund Paul⁶⁵², který alegorii smyslů zredukoval na čtyři smysly a ve třech případech použil jako vzor rytiny Rafaela I. Sadelera. K nim dodal ještě praotce Času (Chrona). Jindřichohradecké malby vycházející ze stejného vzoru jako bučovické jsou ale včleněny do osmiúhelníkových polí a doplněny nápisovými páskami.

Jiný příklad využití stejných vzorů představují deskové malby pěti smyslů ze zámku Augustusburg v Německu. Neznámý autor namaloval všech pět smyslů, které se bohužel dnes nevyskytují na původním místě, ale byly druhotně instalovány do tamního Venušina sálu. Ač jsou bučovickým malbám blízké (figury zasazené do krajin, byla použita stejná symbolická zvířata, nezobrazují se nápisové pásky), nelze podle nich zvažovat funkci prostoru, ve kterém byly umístěny. Nicméně výzdoba tohoto zámku se datuje do stejného časového období jako na zámku v Bučovicích. Augustusburg nacházející se nedaleko Drážďan byl ze středověkého hradu přestavěn v renesančním duchu mezi léty 1568 až 1572/3 kurfiřtem Augustem Saským, který proslul svými přestavbami a výstavbami asi padesáti loveckých a odpočinkových zámečků.⁶⁵³

⁶⁵¹ SÉNÉCHAL 1987, I. vol, 29sq., pozn. 10.

⁶⁵² MŽYKOVÁ 1997, 12sq.

⁶⁵³ GÜNTHER 2000, 15.

Malířskou výzdobu zámku svěřil Heinrichovi Gödingovi (1531–1606), žáku Lucase Cranacha ml., který přišel mezi léty 1562 a 1564 na jeho dvůr. Roku 1570 začal pracovat na výzdobě zámku a o tři roky později se stal dvorním rádcem.⁶⁵⁴ Jeho autorství u pěti smyslů se však spíše nepředpokládá. Augustovy zámečky mohly významně ovlivnit i bučovickou podobu zámecké výzdoby, na níž se začalo pracovat na počátku osmdesátých let 16. století. Sám Jacopo Strada totiž ještě před návštěvou Bučovic vycestoval na kurfiřtův dvůr, aby potenciálnímu kupci nabídl své služby, předlohy a sbírky. Vzhledem k tomu, že kurfiřt nechal Stradu dlouho čekat a nechtěl ho přijmout, navštívil Strada hned několik jeho sídel ve snaze po jejich setkání.⁶⁵⁵ Nelze vyloučit, že by si Jacopo Strada nemohl zaznamenat výzdobu zámků v Sasku nebo na ní dříve s kurfiřtem spolupracovat.⁶⁵⁶

IV. Bučovické alegorie smyslů

Strop bučovického sálu zdobí pět malovaných polí. V jeho středu se v obdélné dekorativně zdobené výseči vyjímá *Alegorie zraku* [131] prezentována ženskou figurou sedící na zídce zahalenou do bohaté drapérie a dívající se do zrcadla, v němž se odráží její tvář. U jejích nohou rozpíná křídla symbolický dravec, který podle Plinia (*Historia naturalis* 10, 10) vzlétá blízko ke slunci. Jeho schopnost zpříma vzhlížet ke slunci, aniž by ho spálilo, byla velice obdivována. Slunce tohoto ptáka neoslepovalo, ale naopak mu sílu dodávalo. Nejednalo se o žádné jiné zvíře než o orla, jehož pověstná ostrost vidění a schopnost zbystřit kořist na velkou vzdálenost ho tradičně spojovala se zrakem a alegorií obezřetnosti. Ve výseči namalované ostré slunce s výraznými paprsky zabírá většinu oblohy a osvětluje město na moři. Díky prostoru zalitému sluncem působí kompozice klidným až statickým dojmem, barvy navozují melancholickou atmosféru a jediný, kdo vnáší do výjevu trochu akce, je onen orel s rozevřenými křídly. Malba až na chybějící text⁶⁵⁷ zcela odpovídá dříve zmíněnému vzoru – Sadelerově rytině *Alegorii zraku* [132].

⁶⁵⁴ GÜNTHER 2000, 58.

⁶⁵⁵ DONATH/ SCHULZE 1994; MARX 2005; MACKOWSKY 1904, 6–16.

⁶⁵⁶ LIETZMANN 1997, 377–399.

⁶⁵⁷ Chybí nápisové pásky, které jsou uvedeny pod jednotlivými rytinami – zrak: CLARA OCVLORVM ACIES NIL NON PERSPECTAT ACVTE; hmat: TACTVS HABET SENSVSQ SVOS. DISCRIMINAT ET RES; sluch: EXCIPIT

Další z vyobrazených smyslů *Alegorie hmatu* [133] patří ke čtveřici šestiúhelníkových polí obklopujících centrální Zrak. Uprostřed pole sedí ženská postava dívající se přímo na diváka, za ní se vyjímají dva stromy a pozadí s vodní plochou a siluetami hornaté krajiny. Hmatový vjem je ztvárněn ptákem klovajícím dívku do prstu, čímž jí způsobuje bolest. Tento motiv ale zároveň náležel k sexuálním symbolům signalizujícím vzájemné milenecké dotyky, které se v pozdějších alegoriích zobrazovaly spíše těsným objetím dvou zamilovaných osob. Druhého zvířete si lze povšimnout na zemi, jeho jediný prudší pohyb představuje zasunutí a vysunutí hlavy. Volba padla na želvu snad proto, že byla symbolem bohyně Afrodity, jež se rovněž spojovala s přitažlivostí, jelikož její kráse neodolal žádný z bohů. Zároveň byla želva uctívána pro její schopnost rozpoznat jemné otřesy a velkou citlivost na dotek. Třetím zvířetem, uplatněným však jen na Sadelerově rytině, je pavouk spřádající pavučinu vykládající se jako symbol nekonečnosti. Pravděpodobně kvůli snaze po zjednodušení výjevu se ale pro nástěnnou malbu v Bučovicích vytratil. Jeho nepřítomnost však výpovědní hodnotu scény neovlivnila. Malíř oproti grafické předloze [134] dále upravil ruku sedící dívky, jež ztratila původní výrazné gesto. Barvu výseče ladil do červánkově růžové a jemných žlutí, což mělo navodit intimní atmosféru při zapadajícím slunci.

Alegorii sluchu [135] znázorňuje dívka v přírodě hrající na loutnu. Obklopují ji další hudební nástroje s notovým zápisem. Hudbě linoucí se do dále naslouchá i srnec v pozadí, který je jednak proslulý svým bekáním v různých tóninách, ale také rychlou reakcí na jakýkoliv sluchový vjem. Oproti grafickému listu [136] stejného námětu byly však hudební nástroje redukovány a u srnce nedošlo k zrcadlovému převrácení.

Čtvrté pole vyobrazuje *Chut'* [137], tedy dívku ochutnávající ovoce z proutěného koše. Před ní se nachází nádoby s nápoji a vedle ní shodně s rytinou [138] další ovoce s opicí, věčnou napodobitelkou člověka, jež se nenechala od ovoce odlákat. Úrodu a hojnost znázorňují klasy obilí za dívčinými zády a plodný sad dostávající do obrazu hloubku.

U *Čichu* [139] se kompozice se všemi detaily z předlohy rytiny [140] zachovávají. Ladná dívka si právě přivoněla k jedné z květin, které jsou rozděleny do tří váz. Dva psi

IPSA SONOS AVRIS, MENTEMQ: LOQVENTIS; chut': IVCVNDQ QVIDNAM QVIT AMOENIVS ESSE SAPORE?;
čich: GRATVS ODOR RECREAT NARES, OFFENDIT ACERBVS.

různých barev kolem ní poskakují, jelikož vůně květin jejich citlivé čumáky velmi provokuje. Vše se odehrává v klidné krajině vytržené z její monotónnosti mohutným stromem po dívčině pravici.

Výše uvedený popis výsečí zřetelně ukazuje na to, že celá stropní výmalba následovala Sadelerovy rytiny. Vzhledem k rozšířenosti námětu Pěti smyslů v zámeckých pokojích, bychom mohli polemizovat o tom, k čemu se bučovický pokoj užíval. Série smyslů se v 16. století rychle šířila a Penczovy tisky byly například použity pro jednotlivá středová pole v táflování reprezentačního sálu v roce 1572–83 pro dům bohatého obchodníka v Lübecku.⁶⁵⁸ Z dobových pramenů se ale dovídáme, že Pět smyslů dekorovalo především jídelny, jako například anglický Bolsover Castle v Derby ze 17. století měl sloupovou místnost určenou k menším banquetům se smysly vytvořenými podle Franse Florise; nebo je známá pozdější realizace Pěti smyslů z jídelny zámku Leitheim v Bavorsku z 18. století.⁶⁵⁹ Těžko říci, zdali lze bučovickou místnost k těmto analogiím zařadit. Pro nedostatek pramenů lze její funkci jen obtížně určit. Východisko pro uspořádání zámeckých místností a jejich vybavení lze totiž opírat jen o inventář z roku 1637. Otázkou zůstává, nakolik lze z něj odvozovat charakter místností, který se po smrti Jana Šembery mohl měnit. Část malovaných pokojů v přízemí se totiž v 17. století již každodenně neužívala. Dle českých analogií se ale předpokládá, že všechny zdobené místnosti v přízemí sloužily k reprezentativním účelům.⁶⁶⁰

V. Malby v rohových zrcadlech

V rozích klenby bučovického Pokoje pěti smyslů se zřejmě nacházely další čtyři ženské alegorické figury v oválných zrcadlech, z nichž se dodnes bohužel dochovala jen jedna v čitelném stavu [141]. Další dvě figury vidíme jen v náznacích a poslední předpokládanou postavu již nelze vidět vůbec. O významu těchto čtyř rohových postav a jejich souvislostech k nástrojným malbám tohoto pokoje lze proto jen spekulovat. Žádné rozpoznatelné předměty nápomocné k jejich identifikaci se bohužel nedochovaly. K pochopení celého konceptu výzdobného systému pokoje nepomůže ani malované

⁶⁵⁸ Dnes instalováno v tzv. Fredenhagen pokoji v Haus der Kaufmannschaft. – EIMER 1953.

⁶⁵⁹ NORDENFALK 1986, 21.

⁶⁶⁰ ŠABATOVÁ 2006, 80.

ostění oken původně zdobené zřejmě dalšími alegorickými figurami, jež zůstaly patrné jen v letmých náznacích.

Ze všech těchto postav zůstala v největší míře zachovalosti stojící ženská postava z rohového zrcadla [141]. Její těžiště spočívá nad levou nohou, otáčí se zády k divákovi, v levé ruce třímá ratolest a v pravé vlající drapérii. U nohou si lze povšimnout fragmentů dnes těžko identifikovatelných předmětů. K této figurě doposud nebyla nalezena žádná předloha, avšak velmi připomíná ženskou postavu ze štukové výzdoby z Camera del Sole e della Luna z mantovského Palazzo Te⁶⁶¹ [143]. Tento pokoj zdobený štuky a antickými mramory otevírá do nebes iluzivní malba. V minulosti se výzdoba připisovala Francescu Primaticciovi, žáku Giulia Romana, ale dnes se spíše uvažuje o značném podílu samotného Giulia Romana, nebo o realizaci dle jeho návrhů. Posouzení autorství se ztěžuje tím, že restaurátorské průzkumy datovaly štuky až do 17. století a identifikovaly je jako kopie původních kompozic z 16. století. Mantovské postavy giuliovské povahy provedené ve štuku v letech 1527–28 využívají jako předlohy římské antické sochy a odkazují na Giuliovy figury z fresek jiného sálu tamního paláce, Sala di Psiche⁶⁶² [144]. Přestože dnes nejsme schopni určit skutečného autora štuků, Romanovi současníci je velmi obdivovali, čímž se figurální kompozice záhy rychle mezi umělci rozšířily. Například ve Vicenze roku 1558 vyzdobil Domenico Brusasorci podobným způsobem Palazzo Chiericati⁶⁶³ [145] a mimo jiné použil stejný motiv otáčející se postavy.

Pro bučovickou ženu s ratolestí mohla být východiskem přímo Giuliova Venuše ze svatební hostiny Amora a Psyché ze Sala di Psiche nebo z nějaké přípravné kresby pro ni, případně její kopie. Žena má stejné rozpažení rukou, je otočená zády, vyměnila jen stojnou nohu a byla jí dodána ratolest. Tento inspirační vliv nelze vůbec vyloučit, jelikož výrazná postava Venuše byla mnohokrát kopírována a v okruhu Raffaelových následovníků hojně zastupována, a tak se snadno mohla v nějaké kresebné podobě dostat až do Bučovic. Existují dokonce přímo akvarelové kopie výzdoby Sala di Psiche, které naprosto věrně zaznamenávají Giuliovy kompozice. Ty dalším umělcům

⁶⁶¹ VINTI 1995, 79–83.

⁶⁶² VINTI 1995, 82.

⁶⁶³ PEDROCCO 2008, 46–53.

a řemeslníkům mohly posloužit například jako předlohy pro výrobu tapiserií⁶⁶⁴ nebo jako zdroj k rozvíjení pohybů určitých postav.

Ani Giulio Romano však nebyl inventorem tohoto postavení. Jeho rozhodnutí pro zvláštní natočení Venušina těla mělo svůj vzor. V Louvru se nachází reliéf s tanečnicemi držícími se za ruce, z nichž jedna je zaznamenána právě v této přetočené póze.⁶⁶⁵ Reliéf byl renesančními umělci často kopírován a obdivován, zvláště pak okruhem umělců kolem Raffaela Santiho, o čemž svědčí kopie pocházející z Raffaelovy dílny v *Codice Fossombrone* (85v, 86v, 87v)⁶⁶⁶ nebo několikanásobné uplatnění ženy v malbách vatikánských lodžii a také na zdech Konstantinova sálu.⁶⁶⁷ Za prapůvod bučovické malby, potažmo mantovského štukového reliéfu, lze považovat tančící postavu ve středu reliéfu. V renesanci se antické reliéfy často kopírovaly a kresby podle nich vzniklé se dále šířily mezi umělci. Pro Bučovice však pravděpodobněji byla zásadnější nějaká kresba zachycující interiér Palazza Te. Není ani vyloučeno, že patřila do série kreseb, které nechal Jacopo Strada pořídit bavorskému vévodovi jako záznam tamní výzdoby.

Ovšem nejbližší je bučovické ženě s ratolestí karyatida *Vítězství [142]* z bitvy u Lepanta ze Salone d'onore ve vile Galvagnina Vecchia (Moglia), letní lombardské rezidenci určené k lovecké zábavě rodiny Gonzagů.⁶⁶⁸ Vilu pravděpodobně založil markýz Francesco II. Gonzaga, manžel Isabelly d'Este, který byl znám svým nadšením pro koně a lov. Z tohoto důvodu mu velmi záleželo na takovéto vile, kterou využíval jako lovecký zámeček. Zálibu v ní našel i jeho syn vévoda Federico Gonzaga, který

⁶⁶⁴ Vlámský umělec aktivní v Mantově v poslední čtvrtině 16. století, *Scény ze Sala di Psiche*, podle Giulia Romana, akvarel, pero, černý inkoust na papíře, 25,2 x 85 cm; 40,5 x 69,2 cm; 36,7 x 25,5 cm x 15 x 26,6 cm; 14,5 x 24,5 cm; 14,7 x 26,4 cm, soukromá sbírka v Německu. –

<http://www.evbaeyer.com/pages/catalogues/sala-di-psiche.html> vyhledáno 18. 7. 2014

⁶⁶⁵ Antický reliéf s tančícími figurami – *Tanečnice Borghese*, mramor, 2. století po Kr., 72 x 188 cm, inv. č. MA 1612, MR 747, Musée du Louvre, Paříž; jeden z nejvíce kopírovaných antických reliéfů v období renesance, datum objevení není známo, ale figury byly citovány Raffaelem a jeho žáky (výzdoba vatikánských pokojů), také Andrea Mantegna se inspiroval tímto reliéfem v díle *Parnassus*, během 16. století byl reliéf napodobován na mnoha místech v Římě. – BOBER/ RUBISTEIN 1986, 59A.; DACOS 1986, 47f., 147f., 231f., 268f.

⁶⁶⁶ TAFURI 1989, 304; NESSELRATH 2012, 282sq., č. k. 8.4.

⁶⁶⁷ VINTI 1995, 97.

⁶⁶⁸ SILIPRANDI FRINGUELLINI 1991, 393–402; FRINGUELLINI 1966.

po příchodu Giulia Romana do Mantovy v roce 1524 mu ihned zadal požadavek na pozdější Palazzo Te a zapojil ho i do výzdoby loveckého zámečku. Výzdoba vily Galvagnina proběhla asi před rokem 1530, kdy Mantovu navštívil císař Karel V. Z pramenů víme, že s tímto vzácným hostem pobývali i na venkovských sídlech Gonzagů a císař se zúčastnil i lovu u tzv. „*Moja*“.⁶⁶⁹ O vilu poté nepřestal mít zájem ani Guglielmo Gonzaga, který ji rovněž nechal vyzdobit v prvním patře. Její dnešní stav však k odhalení její minulosti více nepřispívá, jelikož ji ve 20. století zasáhl ničující požár, spadla střecha a roku 2012 ji ještě více poničilo zemětřesení.

Z charakteru vnitřní výzdoby lze rozpoznat malířský rukopis spolupracovníků, žáků a následovníků Giulia Romana. V jedné z místností byly na stěnách vymalovány třímetrové postavy představující ženskou alegorii Vítězství a Kyklopa, který přináší smrt a svou hrou doprovází mrtvé. Proti nim stojí bůh vítězství Mars a po boku má bohyni Venuši, symbolizující chtíč, kterému válečníci v krutých dobách lehce podlehnou. Na levé stěně se nachází bůh ohně Vulkán s druhem nesoucím kleště, jenž je následován Déianeirou s Herkulem se lví srstí. Všichni jsou spjati s bojem a následným vítězstvím. Na pozadí je vyobrazena bitva u Lepanta. Aby bylo připomenuto, že se bitva odehrála v říjnu, je přítomen sám Vertumnus, vládce nad „obratem“ roku, podzimem, a bůh úrody, vína a plodnosti Bakchus.

K výzdobě umělci použili různé kresby vytvořené přímo Giuliem Romanem, nebo kopie jeho kompozic; k dispozici měli i grafiky vycházející z Giuliova díla.⁶⁷⁰ Z dopisu Carlovi Galvagnovi, který se staral o rekonstrukci této vily pro rodinu Gonzaga, se dovídáme o jednom z jejich pravděpodobných autorů. Píše se v něm o díle vytvořeném umělcem Andreasim a pokud se poohlédneme po Giuliových následovcích, nelze nenarazit na Ippolita Andreasiho⁶⁷¹, narozeného v Mantově roku 1548. Stal se malířem pracujícím pod Giuliovým vlivem a patřil k nejoblíbenějším umělcům rodiny Gonzagů. Rovněž byl označován jako mistr ve vyobrazování bitev, a proto mohl být osloven i pro realizaci této bitvy. První i druhá fáze výzdoby vily (z doby Francesca II. a Gugliema) se odehrávala v období, ve kterém šlechtici měli strach z tureckých nájezdů a jejich

⁶⁶⁹ S největší pravděpodobností se jednalo o vilu v oblasti Moglia.

⁶⁷⁰ SILIPRANDI FRINGUELLINI 1991, 400.

⁶⁷¹ SILIPRANDI FRINGUELLINI 1991, 400.

expanze. Z těchto důvodů mělo vítězství Svaté ligy u Lepanta zásadní význam⁶⁷² a bylo na něj ve šlechtických interiérech upomínáno různými náměty s porážkou Osmanů. Na výzdobě vily nejspíš Ippolito Andreasi spolupracoval ještě s Giuliem Rubonem⁶⁷³ a Francescem Borganim, kteří rovněž pracovali pro rodinu Galvagniů potažmo Gonzagů.⁶⁷⁴

Rovněž Jacopo Strada spolupracoval s Ippolitem Andreasim.⁶⁷⁵ Nelze tedy zcela vyloučit, že by neexistovala Ippolitova kresba vázající se k *Vítězství* z vily Galvagnina, jež by se nemohla dostat do rukou antikváře, který by ji mohl dále poskytnout svým klientům. Mezi ně spadal i bučovický šlechtic Jan Šembera. Postava *Vítězství* stejně jako bučovická žena drží v levé ruce ratolest. Otázkou ale zůstává, zdali dnes těžce identifikovatelné bučovické figury mohly nějak více odpovídat ostatním postavám Kyklopa, Venuše, Marse, Vulkána, Déianeiry či Herkula z vily Galvagnina. Mohlo dojít k volbě čtyř z třímetrových postav, ale pro nedostatek dochovaných fragmentů to nelze posoudit. Myšlenka vítězství, strachu z Turků, krásy a střídání různých období by ale v pokoji Pěti smyslů uplatněna být mohla.

VI. Únos Sabineek v oválném poli

V oválném poli nade dveřmi Pokoje pěti smyslů se nachází monochromně pojatý výjev *Únosu Sabineek* [147]. Ať vznikla jakákoliv výtvarná podoba Únosu Sabineek, vždy byla přímo či nepřímo konfrontována s literární předlohou. Její figurativní zobrazování se sice klade až do poloviny 15. století, ale literární podoba měla svůj původ již ve starém Římě.

Renesanční umělci vycházeli především z textů Livia (I, 9–13), Plutarcha (Romulus 14–20) a Dionýsia z Halikarnasu (Antiquitates Romanae II, 30–47). Nicméně příběh se u žádného z nich příliš neliší.⁶⁷⁶ Vypráví se o Romulovi, zakladateli města Říma, jehož prvními osadníky byli jeho bývalí druhové a přistěhovalci z alpských a latinských osad. Aby se Řím stal fungujícím městem a mohl tam probíhat běžný život, museli si muži

⁶⁷² Další příklad vyobrazení této bitvy se nachází v Palazzo Ducale v Benátkách. – WOLTERS 1987.

⁶⁷³ MARINELLI 1998, 173.

⁶⁷⁴ SILIPRANDI FRINGUELLINI 1991, 393–402.

⁶⁷⁵ HARPRATH 1984, 3–28; JANSEN 1989, 308–323.

⁶⁷⁶ Více k jednotlivým textům, jejich porovnání a interpretace viz BROWN 1995, 291–319.

přivést nějaké ženy. Proto Romulus vyslal posly do okolních obcí s úkolem vybrat jejich možné budoucí manželky. Nikde nepořídili, a tak se Romulus rozhodl připravit svým sousedům léčku. Uspořádal slavnostní hry na počest boha Neptuna Consa a pozval sousední obyvatelstvo, mimo jiných přišli i Sabinové se svými ženami. Během slavnosti se po předem smluveném znamení na jejich manželky vrhli Romulovi muži a unesli je. Sabinský král Titus Tatius za to okamžitě králi Romulovi vypověděl válku. Nakonec však Sabinové s Romulem přece jen mír uzavřeli a spojili svá města v jedno. V Bučovicích se malíř soustředil jen na figury bez zasazení do prostředí, které provedl temnosvitnou technikou, a dramatický děj vyjádřil pomocí výrazných gest a rozevlátých vlasů či cípů oděvů.

Ve výtvarném umění našel námět Únosu Sabineček nejdříve uplatnění při dekorování truhlic. Od poloviny 15. století se dokumentuje činnost florentské dílny Apollonia di Giovanniho a Marca Del Buono Giamberti zabývající se produkcí takto zdobených truhlic. Tyto typické florentské truhlice nesly Romulovy příběhy zaktualizované kostýmy z 15. století, doplněné přehlídkou kejklířů nebo bojů Římanů se Sabinkami na krajinném pozadí. Příběh většinou končil oslavou, o níž se ale u antických autorů nemluví. Zřejmě se jednalo o vyhovění přání konkrétního objednavatele, pro kterého měla být truhlice vytvořena.

Volba mytologického příběhu jako ústředního motivu často na pozadí právě založeného Říma byla pro výzdobu truhlic zcela záměrná, jelikož znamenala vstup do manželství a rozkvět rodinného života se zachováním rodu. Jejich výzdoba se tedy nebrala na lehkou váhu a její autoři se se zájmem soustředili na její symbolickou rovinu.⁶⁷⁷ Příběh Únosu byl záměrně využíván na svatebních truhlicích, v kterých si nevěsta přivázela věci z domova, čímž se předznamenával vstup do manželství a začátek něčeho nového. Proto i příběh Sabineček nesl význam oddanosti ženy vůči muži, její poddajnosti a především zájmu o rodinný život. Mladé dívky si tak měly připomínat, že ačkoliv byly Sabinky přepadeny, musely se podřídít tomu, co jim bylo vštěpováno a mít hlavní zájem na zachování rodu. U Livia jedna z uctívaných ctností byla i svornost (*concordia*), kterou vyzdvihával mezi vojáky, konzuly, ale i mezi manžely jako symbol rodinné harmonie.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ TOMASI VELLI 1991, 21.

⁶⁷⁸ BROWN 1995, 315–319.

V jiných výtvarných oblastech se tento námět nijak nešířil. V monumentální profánní malbě se dochovaly jen zlomky maleb, na tapisériích či v knižní malbě se námět uplatňoval častěji. Nejstarší zobrazení Únosu Sabineek představuje miniatura z *Liber Ystoriarum Romanorum* z konce 13. století.⁶⁷⁹ Poté si ve Francii v padesátých letech 14. století objednal francouzský král Jan II. zvaný Dobrý u Pierra de Bersuire ilustrovaný překlad Livia, a tím výrazně přispěl k námětovému šíření tématu Sabineek po další dvě století. V 15. století dochází ke změně a Usmíření Sabineek s Římany se vyděluje z ostatních příběhů a začíná žít vlastní „ikonografický“ život.⁶⁸⁰ Později se i Únos Sabineek vyčlenil a umělci ho používali jako samostatný výjev.

Únos Sabineek byl od poloviny 16. století obohacen o pozadí sestavené z antických římských památek reflektujících zájem renesančních umělců o tuto epochu a byl podpořený probíhajícími vykopávkami. Začleňoval se do dějinných cyklů, především v rámci touhy po vyobrazení mytologických dějin Říma. Velká obliba antického dědictví svázaného i s tímto námětem se projevila na výmalbě domovních fasád, v interiérech paláců či v jeho včleňování do jiných výtvarných cyklů týkajících se dějin měst a nejrůznějších rodů.

Poté se námět přenesl z exteriérové malby do závěsného obrazu a jeho vývoj v rámci 16. století uzavírá práce malíře a teoretika Paola Lomazza. Ten v VI. knize *Trattato dell'arte della Pittura* (Traktát o umění malířském, 1584) popisuje, co ztvárnění Únosu Sabineek vyžaduje.⁶⁸¹ Má se vyjádřit pláč, strach, bolest, hrůza, děs a modlitby. Chytání Sabineek je spjato se sexuální touhou po jejich vlastnění. Sabinky se mají pokoušet o útěk a únoscí by je měli pevně třímat v náručí s gesty podporujícími jejich sílu. Scéna se má skládat z robustních figur s roztaženými rukama a na diváky má z ní dýchat násilí.⁶⁸² U Lomazza se vytratil zájem o zasazení figur do historicky věrného pozadí,

⁶⁷⁹ *Liber Ystoriarum Romanorum*, Hamburg, konec 13. století. – ACCIAI 1981/82.

⁶⁸⁰ TOMASI VELLI 1991, 23.

⁶⁸¹ *Composizione di rapimenti: Nelle historie de i rapimenti si hà principalmente da mostrare ne i rapitori la forza, & l'insolenza accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si ripisce, & ancora de un cotal furore & impeto; perliche vengono ad apparere in viso terribili & presti al rapire. Mà ne i rapiti si hà da al esprimere il pianto, la paura, il dolore, lo spavento, la difesa...* – LOMAZZO 1584, kap. XXX.

⁶⁸² BAROCCHI 1977, 2514sq.

tento námět se na konci 16. století totiž stal především prostředkem pro prezentaci umělcovy schopnosti zobrazit dramatickou scénu.

VII. Mucius Scaevola před Porsenou v oválném poli

V druhém monochromním oválu nad oknem pokoje Pěti smyslů se vyskytuje výjev znázorňující Mucia Scaevolu [151]. Jedná se o zachycení příběhu z římských dějin (Livius II, 12–13)⁶⁸³, v němž vystupoval Gaius Mucius, později zvaný Scaevola, Levák. Tento námět byl již od raného středověku poměrně oblíben. Jeho kompozice se dlouho tradovala a moc se neměnila na rozdíl od vysvětlení jeho významu, které se různilo.⁶⁸⁴

Příběh se odehrává na konci 6. století př. Kr. v době války mezi Římany a Etrusky, kteří pod vedením krále Larse Porsenny obléhali Řím.⁶⁸⁵ Gaius Mucius byl vznešený mladík s touhou po hrdinském činu. Chtěl porazit nepřátele a zabít jejich krále. Když se mu však podařilo dostat k nepřátelům, omylem místo krále zabil jeho vznešeně oblečeného písaře. Strážcům se vraha podařilo zadržet a král Porsenna ho nechal mučit ohněm, aby se dověděl více o nepřátelských plánech. Mucius mu vypověděl jen to, že ho chtějí zabít i další Římané. Než aby dále mluvil, vložil svou levou ruku do ohně. Toto hrdinské gesto krále natolik ohromilo, že mu udělil milost. Navíc Muciův čin přiměl Porsennu uzavřít s Římany mír a odtáhnout.

O Muciovi vypráví i Plutarchos (*Publicola* 17, I), který uvádí, že vychází z různých pramenů. Jeho verze je však spíše stručnější, snaží se co nejvíce držet skutečnosti, avšak s Liviem se shoduje. Dále lze příběh nalézt u Valeria Maxima ve sbírce *Facti et Dicti Memorabilium Exempla* (*De Patientia*, Lib. III, Cap. iii), který Muciův čin nechápal jako hrdinství a osobní statečnost, ale jako ikonu trpělivosti, s jakou snášel fyzická muka.

Příběh levorukého hrdiny byl mnohdy zobrazován v rámci obrazových cyklů z římských dějin určených pro interiéry nebo dekorace truhlic. V renesanci ho do monumentálního vyznění stylizoval například Andrea Mantegna, který Mucia vyvedl

⁶⁸³ LIVIUS 1971, II, 12sq.

⁶⁸⁴ VOLRÁBOVÁ 2006, 151.

⁶⁸⁵ NEŠKUDLA 2004, 136.

v kresbě připomínající reliéf.⁶⁸⁶ Raffael rovněž uplatnil Mucia Scaevolu ve vatikánské Stanza della Segnatura. Pro římské výjevy zvolil provedení temnosvitnou technikou, které doplnil mytologickými náměty v barvě. Monochromního Mucia vkládajícího ruku do ohně spojil s mytologickým příběhem z Vulkánovy dílny, přičemž hlavním motivem této dvojice polí byl oheň. Další tři páry výjevů pak znázorňují zbylé přírodní elementy – vodu, zemi a vzduch. Z hlediska bučovické volby Mucia Scaevoly s protějším výjevem Únosu Sabineek je zajímavé, že i ve Stanze della Segnatura byla naproti Muciovi umístěna scéna z Únosu Sabineek. Ta je doplněna mytologickým výjevem s mileneckým párem, který vyrušuje satyr lijící vodu na jeho hlavy. Jednalo se tedy o alegorii vodního živlu. Mohl by tedy bučovický cyklus pěti smyslů na stropě doplnit cyklus živlů, z nichž by byly uplatněny jen dva protikladné – oheň a voda? Nicméně Raffaelovy pole Edgar Wind vykládal na základě antických textů rovněž jako alegorie ctností. Trpělivost přiřadil k Muciovi (živel: oheň), Statečnost Mettiovu Curtiovi z Únosu Sabineek (živel: voda), Spravedlnost Brutovi (živel: země) a Augustův mír (živel: vzduch).⁶⁸⁷ Autor koncepce výzdoby bučovického pokoje tedy mohl chtít stavět na alegoriích ctností objednavatele, k nimž zajisté patřila statečnost a trpělivost. Avšak toto nelze pevně tvrdit, protože se část výmalby pokoje již nedochovala.

Navíc scéna s Muciem Scaevolou spojuje dva příběhy dohromady [151]. Pole na levé straně začíná tím, jak se Scaevola chystá na cestu předem schválenou senátem. Sedlá si koně s myšlenkami na to, jak se dostat ke králi. Doprovázejí ho další dva muži, kteří mu mohou udělit poslední rady na cestu, při níž bude muset přeplavat řeku Tiber. Druhá větší část vlysu vypráví o tom, jak se legendární římský hrdina pokusil zabít etruského krále Porsennu. Výjev zachycuje předvedení Mucia před krále Porsennu. Hrdina v odhodlaném postoji drží levou ruku nad ohněm a s výrazem pohrdání je připraven umřít. Král ohromeně sedí na trůně obklopen služebníky. Celý výjev má reliéfní charakter a nedefinuje pozadí za figurami.

⁶⁸⁶ Andrea Mantegna, *Mucius Scaevola*, kolem 1490, 407 x 342 mm, inv. č. 13792, Alte Pinakothek, Mnichov. – MARTINEAU 1992, č. k. 30; LOEFFLER 1957, 1–7.

⁶⁸⁷ WIND 1938, 75–79.

VIII. Souvislosti s monochromní výzdobou římských fasád

Bučovickým monochromním malbám se kvůli jejich stavu dochovanosti nevěnovala větší pozornost. Nicméně byla zjištěna přímá souvislost s monochromní výzdobou římských fasád z první třetiny 16. století prováděnou Polidorem da Caravaggio a Maturinem da Firenze.⁶⁸⁸ Jedním z takto zdobených paláců byl i římský Palazzo Ricci [146]. Bučovický *Únos Sabine* [147] se inspiroval jeho vlysem téhož námětu vyskytujícím se nad okny v prvním patře paláce. Dva příběhy o Muciovi spojené v Bučovicích v jednu scénu [151] se zčásti odvolávaly na figury v prvním patře a zčásti na kompozici v přízemním vlysu římského paláce.

Nakolik si jsou moravské malby s římskými příbuzné, nelze bohužel zcela rozhodnout, jelikož Palazzo Ricci byl v minulosti několikrát restaurován (předtím ještě přemalován na konci 19. století malířem Luigim Fontanou).⁶⁸⁹ Navíc dnes jeho fresky nejsou viditelné⁶⁹⁰, nicméně z kresebných a grafických záznamů velmi přesně víme, že v prvních třech podlažích byly na fasádě vlysy s náměty z římských dějin a že se uplatnily znaky rodiny Ricci a Farnese.⁶⁹¹ Již za Polidorova života se fasáda Palazzo Ricci hojně kopírovala, a proto lze pracovat s poměrně přesnou představou o jejím vzhledu.⁶⁹² Díky velkému zájmu a obdivu umělců vzniklo mnoho kreseb představujících Polidorovu realizaci. Existují jeho přípravné kresby pro fasádu, kopie Polidorových kreseb, kresby zaznamenávající již namalovanou fasádu rozvíjející Polidorovy kompozice a vrcholilo to grafickými podobami fasády tohoto římského paláce.

Podnětů pro vznik monochromních fasád římských paláců z doby kolem třicátých let 16. století bylo hned několik.⁶⁹³ Jednak si mnozí nově příchozí šlechtici z finančních

⁶⁸⁸ HERRMANN FIORE 2011, 42–51.

⁶⁸⁹ PERICOLI-RIDOLFINI 1960, 13.

⁶⁹⁰ Palác byl postaven Antoniem Sangallem mladším kolem roku 1513 pro Tommasa Inghiramiho. Podle Vasariho byl architektem Nanni di Baccio Bigio a jeho syn Annibale Lippi. Palác pak přešel do rukou florentského obchodníka Nicoly Calcagniho kolem roku 1516 a za jeho syna Alessandra byl vyzdoben freskami Polidora a Maturina.

⁶⁹¹ Podle Gossipa bylo v té době Palazzo Ricci místem, kde se kardinál Farnese (od 1534 papež Pavel III.) setkával se svou nelegitimní dcerou Konstancií. – SARTOR 1998, 73–84.

⁶⁹² MARABOTTINI 1969, 231–247.

⁶⁹³ SCHWEIKHART 1973, 16–22; ROSSI 2009.

důvodů nemohli dovolit mít na fasádě mramor či travertin, jednak se fasády malované touto technikou staly módním prvkem vzkvétajícího Říma, a navíc monochromní malba byla technikou dovolující pracovat velmi rychle. Pomocí malovaných fasád mohl majitel upozorňovat na svou vzdělanost a zájem o antické umění, z kterého tento druh výzdoby vycházel.

Inspirační zdroje takové výzdoby je nutno hledat na severu. Již ve středověku byly fasády zdobeny převážně geometrickými vzory, v renesanci se pak začaly uplatňovat figury. Známe jsou například Bramanteho fresky na fasádě Palazzo del Podestà v Bergamu z doby kolem roku 1480⁶⁹⁴, Holbeinovy nástěnné malby z Basileje⁶⁹⁵, malby na fasádách v pompejském stylu ve švýcarském Schaffhausenu nebo také Filareteho bronzové dveře sv. Petra, kde byl vyobrazen i Mucius před Porsennou.⁶⁹⁶ Na počátku 16. století byla v Benátkách velmi opěvována výzdoba kupeckého domu Fondaco dei Tedeschi, kterou provedl Giorgione s Tizianem.⁶⁹⁷

V Římě vzrostla obliba malovaných fasád nejprve kvůli Pinturicchioví, který byl na konci 15. století pozván papežem Inocencem VIII. do Říma, aby vyzdobil palác Belvedere venkovními vlysy s vedutami měst. Ale až díky Baldassarovi Peruzzimu (například vila Farnesina 1509–10)⁶⁹⁸ se stal skutečným epicentrem malovaných fasád, které se bohužel dodnes dochovaly jen fragmentárně. Na něj navázal Raffael Santi například fasádou na náměstí Scossacavalli (zanikla).⁶⁹⁹

Největší rozkvět malovaných fasád přišel za mecenátu Lva X. a Klementa VII., kdy teatrální fasádová scénografie dosáhla vrcholu (1515–27). Vznikalo velké množství freskových a sgrafitových fasád v monochromním provedení imitujících reliéfy z antických sloupů, oblouků a sarkofágů. Rozvoj byl také dán přílivem imigrantů ze severu, kteří se usidlovali v oblasti via Giulia u Piazza Navona. Novou výstavbou se začal rušit středověký charakter Říma a stavěly se paláce se zdobnými fasádami.⁷⁰⁰ Následující papež Pavel III. dále pokračoval v podpoře humanistické vzdělanosti

⁶⁹⁴ SUIDA 1931, 340–48.

⁶⁹⁵ MÜLLER 1991, 21–26.

⁶⁹⁶ KULTZEN 1972, 274; DI LUGGO AVERSA 1999, 281sq.

⁶⁹⁷ BROWN/ FERINO-PAGDEN 2006.

⁶⁹⁸ MARABOTTINI 1969, 104.

⁶⁹⁹ FAGIOLO 2013, 79 sqq.

⁷⁰⁰ MARABOTTINI 1969, 120.

a umění ve městě, proto se malované vlysy jako dekorativní forma dále šířily až do konce první poloviny 16. století. Poté se jejich obliba přesunula do severní Itálie, kde se uplatňovala ve výzdobě interiérů vil a paláců. Vrcholu pak dosáhla v interiérových vlysech v Bologni ve druhé polovině téhož století.

V Římě mezi léty 1519–1527 zvládla vyzdobit dvojice umělců Polidoro da Caravaggio a Maturino da Firenze asi čtyřicet fasád. Vycházeli z všude přítomných antických památek a zobrazovali dějiny města Říma a jejich legendárních hrdinů. Zatímco se Peruzzi věnoval fasádám jen příležitostně, Polidoro a Maturino se na výzdobu fasád specializovali. Dalšími, kteří se na výzdobě římských paláců podíleli, byli Perino del Vaga, Battista Franco, Giulio Romano, Pirro Ligorio, Daniele da Volterra a Taddeo Zuccari, díky kterým se tato tradice šířila po celé 16. století.⁷⁰¹

Umělcem, který pracoval s antickými vzory, slepě je nekopíroval a rozvíjel je, byl právě Polidoro da Caravaggio (1500–1543). Ten si důkladným studiem římských fasád vytvořil vlastní repetitorium věnující se pojetí prostoru, z čehož posléze čerpali i další umělci a návštěvníci věčného města.⁷⁰² Polidoro pracoval pod vlivem Giulia Romana, který se projevil snahou o dramatičnost postav vedoucí až k dekorativnosti. Tento lombardský umělec oplýval bohatými zkušenostmi, jelikož pracoval s Raffaelem, Giovannim da Udine, Giuliem Romanem, Pennim, Perinem del Vagou i Peruzzim. Přesto si zachoval svůj vlastní styl s patrnými odkazy na Andreu Mantegnu a lombardské umělce Foppu, Zenaleho či Butinoneho. Téma světla bylo jeho hlavním zájmem. Polidoro dosahoval plastičnosti ostrým světlem, které navozovalo stejný dojem plastičnosti jako u antických reliéfů. Jeho kresby sloužily především pro malované fasády a pro grafické prepisy jeho děl. Studoval všechny antické sochy a reliéfy, které měl k dispozici. Kreslil kompozice ze sloupů, triumfálních oblouků, sarkofágů, ale není možné dohledat konkrétní příklady, z nichž se inspiroval nebo je kopíroval.⁷⁰³ Nepoužíval antické vzory slepě, ale rozvíjel postavení figur a po vzoru Giulia Romana nejvíce obdivoval Trajánův sloup.⁷⁰⁴ Polidora antické reliéfy zaujaly fyzičností osob, jejich skutečností a opravdovostí. Zatímco v kresebném projevu byl poměrně statický,

⁷⁰¹ PERICOLI-RIDOLFINI 1960, 7.

⁷⁰² FAGIOLO 2013, 88.

⁷⁰³ MARABOTTINI 1969, 114.

⁷⁰⁴ MARABOTTINI 1969, 118; MARTINES 1986, 31–36.

jeden z jeho spolupracovníků, Perino del Vaga, byl zastáncem expresivity a akce s volnějším zacházením se vzorem.⁷⁰⁵ Polidoro byl chválen a oslavován již za svého života.⁷⁰⁶ Jeho římská činnost skončila v roce 1527 ještě před Sacco di Roma, kdy se odebral do Neapole. Kolik fasád tam vyzdobil, však dnes nelze zjistit.⁷⁰⁷

Fresky římských domů se často kopírovaly a vytvářely se nové kresby z nich vycházející. Otázkou ale zůstává, jakou měly kresby funkci, zdali kopírovaly fasádu, rozvíjely její vzhled, byly produktem tvořivého procesu vymyšlení fasády, napodobovaly antický vzor anebo si vzaly literární předlohu a na jejím základě se ilustroval daný příběh.⁷⁰⁸ Nejčastěji byly monochromní, jelikož tato volba nesla s sebou dojem starobylosti. Mezi umělce vytvářející rytiny příběhů z fasád patřili Giovan Battista de' Cavalieri, Cherubino Alberti, Goltzius nebo Saenredam.⁷⁰⁹

Z pramenů víme, že Jacopo Strada vlastnil kresby Perina del Vagy, konkrétní náměty však nejsou uváděny. Pokud by nějaká zaznamenávala Palazzo Ricci, Perinův rozevlátější kresebný projev by byl bučovickým monochromním malbám nejbližší. Nicméně jsem se zatím nesetkala s kresbou, která by se dala s Bučovicemi přímo spojit. To ale nevylučuje tvrzení, že oba monochromní výjevy z Pokoje pěti smyslů přímo navazují na římskou módní výzdobu fasád z první poloviny 16. století.

IX. Konkrétní vazby monochromních maleb na Palazzo Ricci

Doposud nebyla nalezena kresba, která by mohla být považována za vzor pro bučovického Mucia Scaevolu před Porsenou [151], musela by totiž splňovat specifická kritéria. Ve výjevu o Muciovi se kombinují dva příběhy. Za předpokladu, že si bučovický malíř sám kompozici nevymyslel, což lze snadno vyloučit i vzhledem k ostatním malovaným výjevům, mohl mít pro namalování oválu s Muciem k dispozici buď dvě různé kresby, z nichž vytvořil jeden celek, anebo získal kresbu s již spojenými

⁷⁰⁵ CIERI VIA 2012, 63–74.

⁷⁰⁶ GUARINO 2013, 61 sqq.

⁷⁰⁷ HERMANN FIORE 1990, 269–286.

⁷⁰⁸ Fasády jako veřejně dostupné inspirace a vzory rozvedli: HIRSCHFELD 1911; GNOLI 1938, 5–73.

⁷⁰⁹ HERMANN FIORE 2011, 43–51.

výjevy. Jak asi mohla vypadat, lze odvodit od kresby uložené v pařížském Louvru⁷¹⁰ [153], kde se v její pravé části nacházejí dva vojáci s koňmi, kopírující začátek vlysu prvního patra paláce Ricci.

Daleko častěji se ale kopírovala závěrečná scéna Mucia vkládajícího ruku do ohně před králem. Jedním z příkladů může být anonymní kresba z Gabinetto Nazionale delle Stampe v Římě⁷¹¹ [152] nebo kresba Alberta Albertiho, otce rytce Cherubina Albertiho⁷¹² [154]. Ta končí přesně tam, kde by jen teoreticky mohl začínat pařížský výjev (hledali bychom tedy dvě kresby tohoto typu). U žádné z kreseb však nelze přímo konstatovat, že se jedná o vzor pro Bučovice. Nevíme ani o jedné, která by se ve formě spojení obou scén nebo dvou oddělených kreseb shodovala s tamní malbou.

Existuje však ještě další, ale méně pravděpodobná možnost, že Mucius Scaevola byl zkopírován z jiné fasády. Dle Giorgia Vasariho totiž Polidoro maloval ještě další verzi příběhu pro fasádu domu blízko Sant'Agata de Goti, bohužel však známe jen tuto písemnou zmínku.⁷¹³

V případě bučovického *Únosu Sabineek* [147] se setkáváme se zcela jinou situací. Pokud zůstaneme v rodině Albertiů, nalezneme tentokrát u Cherubina Albertiho rytiny zaznamenávající vlysy z fasády Palazzo Ricci⁷¹⁴ [149]. Po zrcadlovém otočení lze vidět, jak grafika naprosto odpovídá bučovické verzi. Dokonce i v místech, kde jsou postavy potlačeny stínem, bučovická malba končí. Zajímavé je, že i když Cherubino Alberti v roce 1570 vyryl celý soubor římských příběhů, v Bučovicích byl využit jen *Únos Sabineek*.

⁷¹⁰ Kopista výzdoby Palazzo Ricci, *Mucius Scaevola přechází Tiber*, inkoust, pero, akvarel, běloba, 203 x 296 mm, inv. č. 6251r., Musée du Louvre, Paříž. – Vznik dle první scény výzdoby prvního patra paláce Ricci. – RAVELLI 1978, č. k. 524; DE CASTRIS 2001, 501, č. k. 29.

⁷¹¹ Kopista dle paláce Ricci, *Mucius před Porsennou*, inkoust, pero, akvarel, 179 x 630 mm, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Řím, inv. č. F.N. 32741. – RAVELLI 1978, 312sq., č. k. 522.

⁷¹² Alberto Alberti, *Mucius před Porsennou*, 254 x 442 mm, lavírovaná kresba, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Řím, inv. F. N. 2963. – HERRMANN-FIORE 1983, 204sq.

⁷¹³ PERICOLI-RIDOLFINI 1960.

⁷¹⁴ Cherubino Alberti, *Únos Sabineek*, 1570–1615, mědiryt, 166 x 486 mm, inv. č. 1873,1213.283.2, British Museum, Londýn. – BUFFA 1982, 289; MANESCALCHI 2007.

Existovalo mnoho dalších kreseb kopírujících tento výjev. V této souvislosti lze uvést kresbu z vídeňské Albertiny⁷¹⁵ [150], kde chybí pravá část muže s kopím (v případě použití by bučovický výjev musel být složen opět ze dvou kreseb), či z římského Gabinetta, u které se uvažuje o připsání Cesarimu Rossettimu⁷¹⁶, nebo lavírovanou studii Andrey Boscoliho⁷¹⁷ [148]. Asi takto mohla vypadat bučovická vzorová kresba, poněvadž rozvrh stínů i postav si odpovídá, kresba je jen širší o zastíněnou část.

Nejpravděpodobnější je, že existovaly ještě jiné kresby reprodukcující tuto fasádu, o nichž dnes nevíme a které bučovický malíř použil k dekoraci sálu. Vždyť Jacopo Strada měl ve svém vídeňském *Museau* velké množství kresebné dokumentace venkovních i vnitřních dekorací nashromážděné pro jeho vlastní potřebu nebo pro zájemce z řad umělců a objednavatelů. Jeho sbírka tak pro šlechtice lačnických po sebezprezentaci uměleckého charakteru představovala nekonečnou studnici inspirace a vyřešených kompozic.

Strada si v Římě nechával kreslit antické památky, reliéfy, sochy a především Trajánův vítězný oblouk a sloup. Umělci však pro něj měli zakreslovat i současné stavby, k nim náležela i dokumentace fasád. Příkladem kresby vytvořené pro Jacopa Stradu je kresba z vídeňské Albertiny, kopírující fasádu Palazzo Gaddi v Římě.⁷¹⁸ Kresba detailně zachycuje každé pole, kde se jaká postava nebo námět nachází. Zajisté si Strada nenechal kopírovat jen jeden palác, ale bylo jich více. O dokumentaci antických a jiných děl pro Stradu mluví i Giovanni Battista Armenini, který v Římě bydlel přímo u něj.⁷¹⁹ Jedním z dalších důvodů, proč si Strada důkladně nechával

⁷¹⁵ Anonym, *Únos Sabine*, 22 x 32,5 cm, lavírovaná kresba, pero, inv. č. 13165, Albertina, Vídeň. – BIRKE/ KERTÉSZ 1995, Inventar 2401–14235.

⁷¹⁶ Kopista paláce Ricci, *Únos Sabine*, inkoust, pero, akvarel, 128 x 433 mm, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Řím, inv. č. F. C. 124211. – RAVELLI 1978, 322, č. k. 551.

⁷¹⁷ Andrea Boscoli, *Únos Sabine*, po 1586, 117 x 414 mm, pero, hnědý inkoust, akvarel, tužka, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Řím, inv. č. FC 130618. – FORLANI 1959, 22, n. 18.

⁷¹⁸ Anonym, *Fasáda paláce Gaddi*, hnědý inkoust, lavírování, 41,7 x 79 cm, inv. č. 15.462, Albertina, Vídeň. – JANSEN 1987, 15, pozn. 59.

⁷¹⁹ „...disegni infiniti, che tuttavia comperava, et che era in commissione a noi per esso a disegnar piante, tempii, medaglie, archi, colonne, statue, et altre cose assai antiche che si sono ritrovate per quella

zaznamenávat památky, byla jeho snaha po novém vydání *Descrittione di tutto Italia* Leandra Albertiho⁷²⁰, do kterého se marně snažil zapojit i antverpského tiskaře Christophu Plantina.

Mnoho děl ze Stradovy sbírky nemělo uměleckou hodnotu, ale spíše byla sbírána pro svůj antikvářský charakter, jako např. ilustrovaný popis Říma. Přesný seznam, co se v jeho sbírce nacházelo, se však nedochoval.⁷²¹ Stradův čilý pohyb v intelektuálním prostředí mu ale umožnil spolupracovat na mnoha šlechtických projektech a snad i proto se vliv římských monochromních maleb z fasád zřejmě dostal až na zámek Bučovice.

X. Volba motivů pro Pokoj pěti smyslů

Po uvedených odkazech na jednotlivá umělecká díla nebo okruhy děl je nutno položit si otázku, jaký měl daný výběr význam. Pro strop byly zvoleny alegorie smyslů upomínající na vnímání světa a užívání si jeho bohatosti všemi smysly. Prostor je založen na lidských postavách, které prostřednictvím atributů spojených s určitou smyslovou zkušeností spouštějí divákovu představivost. Když se jedná o zvuk, je figura spjata s hudebními nástroji, vůni navozují květiny, chuť přítomnost ovoce, na zrak odkazuje figura dívající se v zrcadle na sebe samu a bolest vyjadřuje klovaný pták.⁷²² Tyto atributy ještě doplňují příslušná zvířata. Umělec se pokusil těmito výjevy o falešnou iluzi skutečnosti, jelikož podněty jsou vnímány několika smysly najednou a ne odděleně. Do středu stropu umístil Alegorii zraku, kterou Aristoteles⁷²³ považuje za nejdůležitější ze smyslů, poněvadž nám dává veškeré informace o okolním světě.

Význam oválných monochromních výjevů Únosu Sabine a Mucia Scaevoly před Porsennou není zcela jasný, jelikož nelze posoudit, zdali je ještě nedoprovázely další alegorie, které již dnes nejsou čitelné. Pokud bychom se přidrželi výkladu Raffaelových alegorií stejných námětů ze Stanza della Segnatura, jednalo by se o ztvárnění Mucia

Città in diversi tempi, che però erano delle più notabili, et più perfette delle altre... – ARMENINI 1587, 180.

⁷²⁰ SCHLOSSER-MAGNINO 1935, 192.

⁷²¹ JANSEN 1988, 142.

⁷²² QUIVIGER 2010.

⁷²³ ARISTOTLE 2005.

jako Trpělivosti a Únosu jako Statečnosti nebo Oddanosti.⁷²⁴ Bučovický pokoj ale spíše naznačuje, že dvě scény v oválech nesly samostatné významy a byly nezávislé na ostatních alegoriích v rozích místnosti. Mucius Scaevola vkládající ruku do ohně proto spíše vyjadřuje Statečnost, o níž mluví Paolo Giovio v knize impres *Dialogo dell'impres militari et amoroze*.⁷²⁵ V ní se u motta FORTIA FACERE ET PATI ROMANUM EST (Konat statečné skutky a trpět je římské, Livius, Dějiny II, kap. 12), které vložil Livius do úst Scaevolovi, vyobrazuje ruka v plamenech nad obětním oltářem. Výjev s Muciem se tedy odvolává na statečnost hrdiny a antické hodnoty, kdy bylo v Římě uctíváno utrpení a smrt za vlast jako nejvyšší hodnota, kterou může muž obětovat.

Statečnost by zřejmě v Bučovicích doplnila další aristokratova ctnost prezentovaná výjevem Únosu Sabineek, založeným na spojení sexuálního napětí s politickým významem a konečným podmaněním prchajících žen. Jako neuchopitelnou ženu charakterizuje v knize *Vladař* (1513) Niccolò Machiavelli⁷²⁶ Štěstí, které je odměnou za panovnickovy mimořádné vlastnosti. Pokud po něm člověk touží, musí si ho podmanit. V bučovickém případě by si Štěstěnu prezentovanou utíkajícími ženami podmaňovali vojáci. Volba takového významu tohoto námětu by odpovídala velkému množství knih ve šlechtických knihovnách pojednávajících o tom, jaký má být správný panovník nebo aristokrat. Machiavelliho *Vladaře* vlastnil snad každý šlechtic, a tak mu byl znám jeho přístup, který po vzoru římských moralistů rozvíjel teorii o ctnostech a dal je do souvislosti s politikou a radami pro správné fungování a prosperitu vlády. Stejně jako římscí moralisté chápal ctnost jako souhrn vlastností, které dokáží naklonit přízeň Štěstěny a dopomohou tak panovníkovi k dosažení cti, slávy a věhlasu. Za nejdůležitější vlastnosti, které plnily příručky dobrých panovníků, považoval čestnost⁷²⁷, štědrost, velkorysost, hledání pravdy, samostatnost, snahu o obecný prospěch, odvahu důslednost, smířlivost, shovívavost a důstojnost.⁷²⁸ Můžeme se tedy

⁷²⁴ WIND 1938, 75–79.

⁷²⁵ GIOVIO 1574b, 71sq.

⁷²⁶ MACHIAVELLI 1995.

⁷²⁷ NOVOTNÝ 2010, 54–68.

⁷²⁸ ZDRAŽILOVÁ 2002, 197–209.

jen tázat, zdali alegorické postavy dnes již nerozluštitelné nepředstavovaly tyto vlastnosti.

Závěr

Výzdoba pěti sálů bučovického zámku uzavírá jednu etapu nástěnného malířství 16. století v Českých zemích. Nástěnné malby ve spojitosti s bohatou štukovou a sochařskou výzdobou vytvořily v Bučovicích unikátní soubor. Jejich význam se v minulosti hodnotil na základě vysoce ceněných grotesek, štuků a soch propojených s malířsky pojatým pozadím. Nástěnná malba v sálech se chápala především jako použití několika identifikovaných předloh. Tato práce předložila nové vzory maleb, které již v Itálii měly za sebou určitou zobrazovací tradici. Jednotlivé vzory se v Bučovicích poskládaly do celků přirozeně určených pokoji a jejich významy.

Z pobytu Jacopa Strady na zámku v Bučovicích lze soudit, že antikvář s největší pravděpodobností Šemberovi něco nabízel nebo přímo prodával. Jeho nabídka se ale netýkala architektury zámku, jelikož v té době byl již téměř dostavěn. Patrně se se Šemberou setkal kvůli výzdobě vnitřních prostor jeho sídla. K této domněnce přispívá i skutečnost, že Strada po přestěhování císařského dvora do Prahy a ztrátě privilegovaného postavení u císaře se snažil prodat předměty svých sbírek nejrozličnějším šlechticům a nebyl v tom nijak úspěšný. V rámci úspor se dokonce sám odstěhoval ze svého domu nedaleko vídeňského Hofburgu, který pronajímal. Šemberova potřeba a touha po reprezentativních místnostech hodných rodu Boskoviců mohla Stradovi vyhovovat, a tím více se s ním chtěl potkat a něco mu prodat. Strada, jenž měl celou škálu děl reprodukcí zvláště italská díla, pomohl Šemberovi zdůraznit význam jeho rodu. Nejbohatěji zdobený Císařský sál s erbem rodu Boskoviců se stříbrným sedmizubým hřebenem na červeném poli odkazuje právě na tuto myšlenku.

O Stradově sběratelské činnosti se dovídáme především z různých pramenů, proto se určení konkrétních předmětů z jeho majetku jen obtížně dohledává. Z malého množství dokumentovaných děl a zpráv současníků si lze částečně udělat představu, s kým se stýkal a čí díla obdivoval a sbíral. Sbírkou Albrechta V. Bavorského se právě díky Stradově antikvářské a sběratelské činnosti významně rozrostla, stejně tak i císaři Maxmiliánovi II. zprostředkoval řadu děl. Bohužel dnes přesně nevíme, jak vypadala císařská sbírka po Maxmiliánově smrti, tedy před nástupem Rudolfa II., proto ani tato skutečnost nepomůže k detailnějšímu poznání Stradových kontaktů s umělci. Rovněž zámek Neugebäude u Vídně by vnesl do neurčitých obrysů Stradovy sbírky více světla, kdyby se jeho výzdoba alespoň částečně zachovala. Jistý ale zůstává Stradův blízký

vztah k rodné Mantově, kam často jezdil, a tamnímu umění, který vyvrcholil obohacením jeho sbírky o díla Giulia Romana a jeho následovníků. Druhý bod Stradova zájmu představovalo antické umění, k němuž našel cestu skrz mincovnictví i díky pobytu v Římě mezi učenou společností obdivující antickou kulturu. Dalším okruhem jeho kontaktů byly Benátky. Styky s Tizianem, Tintorettem a Veronesem dokládají jeho osobní prestiž a snahu o zakoupení děl oslavovaných Benátčanů. Právě tyto tři jmenované momenty lze najít ve výmalbě bučovického zámku na základě vzorů předkládaných v této práci. Pro jednotlivé sály byly použity mantovské vzory, antické motivy a kompozice antických soch i díla benátských mistrů. Přestože lze o kvalitě malířského provedení v Bučovicích diskutovat, význam maleb mimo jiné spočívá v jejich chápání jako dalšího pramene, čím disponoval Jacopo Strada. Pokud chtěl něco Šemberovi prodat či zprostředkovat, musel vlastnit daný vzor v podobě originální kresby určitého umělce, kopie jeho díla nebo nějaké grafické verze. Strada dostupné materiály sloučil do požadovaných celků, oslavujících šlechtice nebo obecně ctnost či dobrou vládu, a rozdělil je do jednotlivých pokojů. Spolupráce mezi Stradou a Šemberou nespočívala jen v poskytnutí hojně rozšířených grafických listů, s jejichž cykly se lze často setkat na jiných zámcích, ale výjimečnost vzorů předpokládá, že předmětem obchodu byly i kresby.

O tom, že by se Strada zabýval navrhováním výzdobných systémů, není pochyb, jelikož je doložena například jeho cesta do Bratislavy, kde měl kontrolovat realizaci jím navržené výzdoby interiéru. Charakter bučovických místností věnovaný především ctnostem odpovídal dobovému zájmu v jejich znázorňování prostřednictvím alegorií, ať už méně či více známých. Při snaze po rozluštění významů sálů mnohokrát narážíme na možnost jejich dvojího výkladu. Nelze ale vyloučit, že by to nemohlo být autorovým záměrem, zároveň však dnes nemáme takové emblematické znalosti jako novověcí humanisté. Navíc Jacopo Strada byl proslulý tím, že po příchodu do místnosti, ihned dokázal odhalit i ty nejskrytější významy výzdoby. V dvorském prostředí se schopnost identifikace námětů a dokonce vzorů, tedy původních děl, velmi cenila. Patřila k dobové zábavě, svědčila o vzdělanosti daného hosta a byla námětem k další diskuzi.

Na otázku, zdali by se velmi sebevědomý a po majetku toužící Jacopo Strada zabýval výzdobou menšího sídla v podobě bučovického zámku, již bylo částečně odpovězeno. Nicméně je nutno zdůraznit ještě jeden faktor podporující tezi o Stradově dodání

předloh pro Šemberu. Existence velmi kvalitní kresby Šemberova koně s perlovým sedlem, jehož autorem byl umělec z okruhu Jorise Hoefnagela, ukazuje na jeho přímé kontakty s umělci vídeňského císařského dvora a zájem o soudobé umění prezentující jeho společenskou prestiž.

Stejně jako na jiných sídlech, vznikl i v Bučovicích Císařský sál. Zcela aktuálně se vyjadřoval k neutichajícímu nebezpečí vpádu Turků, které Habsburky stavělo do role obhájců víry a sjednotitelů ohrožených zemí. Sochou Karla V. na koni se upomínalo na osmanský útok na Vídeň z roku 1529, při kterém byla atakována i moravská hranice. Horní Uhry, Chorvatsko, Dolní Rakousy, Kraňsko, Korutany a Štýrsko společně s Moravou patřily k nejvíce ohroženým zemím, tudíž se turecká hrozba brala velmi vážně. Společnost inklinovala k odhodlání k obraně a boji proti Turkům, navíc Jan Šembera se sám zúčastnil vojenských protitureckých akcí.

Bučovický Karel V. na koni jako křesťanský bojovník, který dokázal ochránit římskou hranici na Dunaji, byl v novověku chápán jako symbol ochrany a odvahy. Do souvislosti se sochou císaře, ale i s propagandou jeho politiky byl nově uveden jeden list ze série *Karlových vítězství* Maartena van Heemskercka. Rytiny byly poprvé vytištěny v padesátých letech 16. století. Jejich pravděpodobným objednavatelem byl kardinál a sběratel Granvelle pohybující se stejně jako Strada (oba muži se znali) v okruhu humanistů kolem kardinála Alessandra Farnese v Římě, kde byl kult antického umění spjat s obdivem k činům Karla V.

Posazení u bučovického Karla V. není statické, nemá tedy majestátní charakter triumfálních jízd antických vojevůdců, nýbrž vyzařuje z něj síla a nasazení, jakého si lze povšimnout u ztvárnění sv. Jiří bojujícího s drakem, jehož symbolika se rovněž využívala v boji proti Turkům.⁷²⁹ Socha Evropy unášené býkem byla zvolena do lunety Císařského sálu proto, aby bylo podpořeno chápání Evropy jako vítěze nad Turky. Její ztotožnění s tímto kontinentem bylo prokázáno existencí Quadova atlasu Evropy s titulním listem s vyobrazením *Únosu Evropy*.

O odvaze se v Císařském sále rovněž mluví i na stropních obrazech, pro které byly vybrány příběhy z Odysseovy cesty. Šlechtic má stejně jako Odysseus přemoci nástrahy a zdolat nebezpečí díky vlastní moudrosti, statečnosti a samozřejmě náklonnosti bohů. Odysseovy cesty doplněné monochromními malbami v drobných oválech a alegorické

⁷²⁹ GENTILI 2006, 47–56.

postavy v okenních špaletách ilustrují to, čeho měl panovník dosáhnout – spojení duševních a tělesných schopností vedoucích k věčné slávě představené *Alegorií Slávy/Fama*, kterou takto popsal Cesare Ripa.

Pro Venušin pokoj byly zvoleny předlohy z Veronesova díla s myšlenkou na vítězství dobra nad zlem, tedy pokoj je alegorií dobré vlády a ctnosti. Dle nově zjištěných předloh, kreseb z Veronesovy ruky či jeho spolupracovníků, lze soudit, že pokoj zcela záměrně reflektoval dílo jednoho umělce. Jeho význam tkvěl nejen v poznání alegorií, ale jak ukazuje především středové pole s Venuší a Adónidem, v úkolu rozpoznat autora původního díla. Na šlechtických sídlech se považovalo za prestižní záležitost vlastnit i kopii díla nějakého významného mistra. Navíc čtveřice alegorických postav okolo centrálního pole představuje jedinou ucelenou realizaci Veronesových kreseb alegorických postav, jež se nacházejí v jednom pokoji a zároveň všechny pocházejí z cyklu jeho alegorických *chiaroscuro* kreseb. Potvrzuje to hypotézu, že byly vytvořeny jako dokončené kresby pro sběratele, aby oslavovaly jeho ctnosti a že byly viděny pohromadě a následně kopírovány.

Zaječí pokoj se nejvíce přiklonil k zábavě a majitelově vášni v lovu. Jednak se k jeho výzdobě použily předlohy z fasády vídeňského domu Hasenhaus, a jednak šlo o zachycení dobové zábavy, která se konala jednou za rok – masopustu. Při jeho oslavách bylo vše povoleno a různě se měnily role. Kritika společnosti se stala nedílnou součástí interiérových i exteriérových maleb šlechtických sídel a k jejímu ztvárnění se hojně využívala zvířata. Lidi a jejich věrné pomocníky, v případě Bučovic psy, porazili v převráceném světě zajíci. Výměna rolí představovala hlavní moto pokoje, kterým bylo trpělivě snášet vlastní úděl a věřit ve spravedlivou budoucnost. V pokoji nalézáme ještě jeden důležitý aspekt, jedná se o malujícího zajíce, který s největší pravděpodobností portrétuje objednavatele výzdoby zámku, jímž byl Jan Šembera. Jednalo by se tedy o jeho dosud první známou podobiznu.

Ze vstupní síně bylo možné navštívit i Ptačí sál, který iluzí otevřeného nebe zprostředkovával Šemberovi a jeho hostům únik do nadpozemského světa, jemuž vládne Zeus spočívající na mohutném orlovi nade dveřmi. Tento pokoj s pergolou, groteskami, emblémy a bohy upomínal na lidskou touhu po lásce a harmonii, jež je střežena bohy. Se smyslovým vnímáním člověka se počítá i v následujícím pokoji Pěti smyslů. Za vzor ústředního námětu umístěného na stropě byly vybrány rytiny smyslů

Rafaela Sadelera. Výjevy se smysly doprovází kompozice pocházející z vlyků fasády Palazzo Ricci v Římě. Monochromní malby *Únos Sabine* a *Mucius Scaevola před Porsennou* odpovídají podobě díla z dvacátých let 16. století Polidora da Caravaggio a Maturina da Firenze jak iluzivní temnosvitnou malbou imitující reliéf, kterou uplatnili na fasádě, tak i kompozicí a typem figur. Stav jejich dochovanosti bohužel není příliš dobrý, proto se jim v minulosti nevěnovalo více pozornosti. Nicméně jejich přímá vazba na římský palác je nesporná, i když jsme zatím nenalezli konkrétní předlohovou kresbu či grafiku, která by podobu této římské fasády zprostředkovala. Takováto předloha se do Bučovic mohla snadno dostat díky Stradově zálibě v dokumentování antických i soudobých památek nejen v Mantově, ale i v Římě. Lze tedy předpokládat, že si během svého římského pobytu nechal zdokumentovat mezi jinými paláci i právě fasádu Palazzo Ricci. Nabyté kresby pak dále využíval při navrhování výzdobných systémů, ke kterým patřil i bučovický zámek.

Závěrem lze konstatovat, že výzdobu zámku v Bučovicích lze chápat jako doklad Šemberových priorit, jeho touhy vyrovnat se obdivovanému staršímu bratrovi Albrechtovi a ztvrzení jeho zájmu o krásné a drahé věci. To všechno ho vedlo k uskutečnění tak ambiciózního projektu, jaký zámek v Bučovicích bezesporu představoval. Práce prokázala, že jednotlivé pokoje měly své promyšlené výzdobné systémy, které byly paralelní italským nebo vídeňským výzdobným systémům. To zámek v Bučovicích řadí k vrcholným dílům konce 16. století. Bádání zároveň přineslo další témata, která by bylo zajímavé prohloubit. Jako důležité se jeví prozkoumání šíření antických a římských památek na Moravu, hlubší poznání spolupráce Hanse Monta a Bartholomea Sprangera, především jejich italských cest a prací na vídeňském dvoře, zdokumentování umělců a děl vytvořených pro rod Boskoviců či studium dalších Stradových kontaktů.

Seznam použitých pramenů a literatury

Archiv města Brna (AMB)

Kniha příjmů: rkp. 2769, fol. 67.

Biblioteca Universitaria Di Bologna

MS 618

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně (NPÚ, ÚOP v Brně)

Archiv bývalého Státního památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, Bučovice – zámek, spis č. 99/20.

Spisový archiv: protokol z předání místností, 16. května 1951; předběžný rozpočet, 10. srpna 1951; zpráva o restaurování Miroslava Böswarta, 14. ledna 1952; nabídka na restauraci renesančních nástěnných maleb ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 14. dubna 1954; zpráva o restauračních pracích malířských ve státním zámku v Bučovicích, František Fišer, 11. září 1954; Bučovice – státní zámek – malby, František Fišer, 22. září 1955; Nabídka na restauraci nástěnných maleb v Císařském sálu a sálu Venušině ve státním zámku v Bučovicích, restaurovaných v letech 1952–53 Družstvem Tvar, František Fišer, 7. ledna 1956; Zpráva o restaurátorských pracech na osmi figurálních malbách v oválných medailonech na stěnách okenních špalet „Císařského sálu“ na zámku v Bučovicích, František Sysel, 2. prosince 1984; Zápis o restaurátorských pracech na malbách v ostění oken císařského sálu zámku v Bučovicích, František Sysel, 27. listopadu 1986 převzetí restaurátorských prací 1. etapy dne 28. listopadu 1984 č.j. ÚOPa 5777/84; zápis o průběhu prací 2. etapy z 26. 11. 1986, č.j. 6515/86.

Ústřední knihovna Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (Knihovna FF MU v Brně)

AUC-I-55

The British Library, London

Royal 10 E IV

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BHM)

Kurbayern Äußeres Archiv 4851–4856.

Knihovna Národního muzea v Praze (KNM)

KNM, Sign. 28 H 47, Knihopis 4561, Sign. 23H000093

Národní archiv, Praha (NA Praha)

Fond Morava, sign. 805.

Národní knihovna České republiky v Praze (NK ČR)

5 J 38, 23 H 000093

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM)

MS 7627

Ústav dějin umění AV ČR v. v. i., Praha (ÚDU AV ČR)

Fond Jarmily Krčálové (1928–1993), Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR v. v. i.

Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv, Wien (SLHA)

Herrschaften: H 1548, H 1549, H 1893.

Urkunden: U 1560. 06. 15

Österreichisches Staatsarchiv Hofkammerarchiv, Wien (HKA)

NÖ Kammer Rote Nr. 69.

Österreichische Nationalbibliothek, Wien (ÖNB)

Cod. 10101 Han.

- ACCIAI 1981/82 — Ilaria ACCIAI, *Un codice romano del primo Trecento: il "Liber Ystoriarum Romanorum" di Amburgo*, nepublikovaná diplomová práce, Sapienza Università di Roma, Roma 1981/82.
- ACIDINI LUCHINAT 2002 — Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Il mito di Europa: da fanciulla rapita a continente*, Firenze 2002, 217.
- AIKEMA/DALLA COSTA 2014 — Bernard AIKEMA / Thomas DALLA COSTA, Una penna particolarmente felice, in: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), *Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà*, Milano 2014, 303–313.
- ALBRICCI 1980 — Gioconda ALBRICCI, Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 12, 1980, 9–30.
- ALCIATI 1531 — Andrea ALCIATI, *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultis. Mediola. ad D. Chonradum Peutingerum Augustatum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Augsburg 1531.
- ALCIATI 1550 — Andrea ALCIATI, *Emblemata*, Lyon 1550.
- ALDROVANDI 1556 — Ulisse ALDROVANDI, Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi & case si veggono, in: Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma brevissimamente accolte da chiunque ne ha scritto ò antico ò moderno*, Venezia 1556.
- ALEWYN 1989 — Richard ALEWYN, *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste*, München 1989.
- ALPINI 1996 — Cesare ALPINI, *Giovanni da Monte*, Bergamo 1996.
- ARISTOTLE 2005 — ARISTOTLE, *On Sense and the Sensible*, Adelaide 2005.
- ARMENINI 1587 — Battista ARMENINI, *De'veri precetti della pittura*, Ravenna 1587.
- BACHTIN 1990 — Michail Michailowitsch BACHTIN, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main 1990.
- BAGLIONI 1985 — Ranieri BAGLIONI, Le pitture murali dell'emiciclo, in: *Bollettino d'arte* 69, 1985, 135–139.
- BALAS 1995 — Edith BALAS, *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, Philadelphia 1995.
- BALTAY 1997 — Christine BALTAY, La Temperanza trionfante sul Vizio, in: Geneviève Monnier (ed.), *I capolavori del disegno al museo del Louvre e ai musei nazionali di Parigi XV e XVI secolo*, I., Milano 1997, 232, č. k. 107.

- BALTRAMINI/BURNS/RIGON 2007 — Guido BALTRAMINI / Howard BURNS / Fernando RIGON (edd.), *Palazzo Thiene a Vicenza*, Milano 2007.
- BARBANTINI 1953 — Nino BARBANTINI, Paolo Veronese e la pittura di Tiziano, in: *Scritti d'Arte*, Venezia 1953, 35–49.
- BARBARO 1556 — Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia 1556.
- BARDATI/MOZZATI 2012 — Flaminia BARDATI / Tommaso MOZZATI, Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France, in: *Studiolo*, 2012, n° 9, 208–255.
- BARKER 2005 — Nicolas BARKER (ed.), *Treasures of the British Library*, London 2005.
- BAROCCHI 1977 — Paola BAROCCHI, *Scritto d'arte del Cinquecento*, III, Milano-Napoli 1977.
- BAROLSKY 1978 — Paul BAROLSKY, *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, London 1978.
- BARTLOVÁ 2013 — Milena BARTLOVÁ, Renaissance a reformace v českých dějinách umění: otázky periodizace a výkladu, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.): *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013, 23–48.
- BARTSCH 1803/21 — Adam BARTSCH, *Le peintre-graveur*, vols. 21, Vienna 1803–21.
- BARTSCH 2007 — Tatjana BARTSCH, Kapitell. Colosseum. Überlegungen zu Heemskercks Bildfindungen am Beispiel von fol. 28 r. des römischen Skizzenbuches, in: Kathrin Schade (ed.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption*, Münster 2007, 27–38.
- BASTIAN 1983 — Hagen BASTIAN, *Mummenschanz. Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1983.
- BAYER 2008 — Andrea BAYER (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, (kat. výst.), New York 2008.
- BÉHAR 1996 — Pierre BÉHAR, *Les langues occultes de la Renaissance*, Paris 1996.
- BERLINER/EGGER 1981 — Rudolf BERLINER / Gerhart EGGER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15.–18. Jhdts.*, 3 Bde., München 1981.

- BIBER 1977 — Margarete BIBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.
- BIEDERMANN 1968 — Hans BIEDERMANN, *Handlesikon der magischen Künste von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert*, Graz 1968.
- BIERENDE 2002 — Edgar BIERENDE, *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München 2002.
- BIRALLI 1600 — Simon BIRALLI, *Dell'imprese scelte dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendono conformi alle regole, alle principali qualità, stimate da buon giudizi, le migliori infin qu d'intorno à questo nobilissimo soggetto di Simon Biralli*, volume primo, Venetia 1600.
- BIRKE/KERTÉSZ 1992 — Veronika BIRKE / Janine KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Band II, Köln 1992, Inventar 1201-2400.
- BIRKE/KERTÉSZ 1995 — Veronika BIRKE / Janine KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Band III, Köln 1995, Inventar 2401–14235.
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991.
- BOBER/RUBISTEIN 1986 — Phyllis Pray BOBER / Ruth RUBISTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986.
- BOBER/RUBISTEIN 2010 — Phyllis Pray BOBER – Ruth RUBISTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, London 2010.
- BOCCACCIO 1554 — Giovanni BOCCACCIO, *La Geneologia de gli dei de gentili*, přeloženo Giuseppem Betussim da Bassano, Venezia 1554.
- BOCCHI 1595 — Francesco BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i più notabili artifizii, et più preziosi si contengono*, Firenze 1595.
- BOČEK 1934 — Antonín BOČEK, *Přehled knížat a markrabat i jiných nejvyšších důstojníků zemských v Markrabství Moravském*, Brno 1934.
- BORSKÝ/STRÁNSKÁ/VITULA 2002a — Pavel BORSKÝ / Radmila STRÁNSKÁ / Petr VITULA, *Bučovice (okr. Vyškov). „Zámek“. Středověk, novověk. Tvrz, kostel, zámek. Zjišťovací výzkum. (Přehled výzkumů AÚ AV ČR v Brně za rok 2001)*, 43, 2002.

- BORSKÝ/STRÁNSKÁ/VITULA 2002b — Pavel BORSKÝ / Radmila STRÁNSKÁ / Petr VITULA, Záchranný a zjišťovací archeologický výzkum zaniklého románskogotického kostela v areálu bučovického zámku, in: *Zprávy Státního památkového ústavu v Brně* 6, 2002, 95–102.
- BOSCHINI 1664 — Marco BOSCHINI, *Le minere della pittura: compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1664.
- BRADLEY 1891 — John W. BRADLEY, *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio, Miniaturist: with Notices of his Contemporaries and of the Art of Book Decoration in the Sixteenth Century*, London 1891.
- BRANDL 1870 — Vincenc BRANDL (ed.), *Spisy Karla staršího ze Žerotína. Oddělení druhé, Listové psaní jazykem českým. Svazek první*, Brno 1870.
- BRINKMANN 2007 — Bodo BRINKMANN (ed.): Lucas Cranach, Ostfildern 2007.
- BRISTOT 2008 — Annalisa BRISTOT, *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Verona 2008.
- BROCK 1996 — Maurice BROCK, Titien et Veronese: Adonis a l'épreuve de Venus, in: Françoise Siguret (ed.), *Andromede ou le heros a l'épreuve de la beauty*, Paris 1996, 225–228, 242–246.
- BROWN 1992 — Robert BROWN, Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia, in: *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, 291–319.
- BROWN 2014 — Beverly Louise BROWN, Tribolazioni di sant'Antonio Abate, in: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), *Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà*, Milano 2014, 64.
- BROWN/FERINO-PAGDEN 1995 — David Alan BROWN / Sylvia FERINO-PAGDEN (edd.), *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, New Haven 2006.
- BRUGNOLO MELONCELLI 1969 — Katia BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano 1992.
- BRUN 1969 — Robert BRUN, *Le livre français illustré de la Renaissance*, Paris 1969.
- BUFFA 1982 — Sebastian BUFFA (ed.): *The illustrated Bartsch* 43, Formerly volume 17 (part 1), New York 1982.

- BUKOVINSKÁ/FUČÍKOVÁ/KONEČNÝ 1984 — Beket BUKOVINSKÁ / Eliška FUČÍKOVÁ / Lubomír KONEČNÝ, Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einen vergessene Sammelband in Prag, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 80, 1984, 61–186.
- BULL 2005 — Malcolm BULL, *The mirror of the gods*, Oxford 2005.
- BURCKHARDT 1994 — Jacqueline BURCKHARDT, Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike; die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua, disertační práce, Universität Zürich 1994.
- BURKE 1996 — Peter BURKE, *Italská renesance*, Praha 1996.
- BURKE 2005 — Peter BURKE, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005.
- BURY 1985 — Michael BURY, The Taste for Prints in Italy to c. 1600, in: *Print Quarterly*, II, no. 1, 1985, 12–26.
- BŮŽEK 1993 — Václav BŮŽEK (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*, in: *Opera Historica* 3, České Budějovice 1993, 233–235.
- BŮŽEK 2000 — Václav BŮŽEK, Knihovna aristokratů na česko-moravsko-rakouském pomezí koncem 16. a v první polovině 17. století, in: *K Výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven*, *Opera romanica* 1, České Budějovice 2000, 87–101.
- BŮŽEK 2009 — Václav BŮŽEK, Sebezprezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích, in: *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, 311–322.
- BŮŽEK 2011 — Václav BŮŽEK, Šlechta v předbělohorských Čechách, in: Tomáš Knoz – Jan Dvořák (edd.), *Šlechta v proměnách věků*, Brno 2011, 95–121.
- BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA / Pavel KRÁL / Zdeněk VYBÍRAL, *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha-Litomyšl 2002.
- BŮŽEK/JAKUBEC 2012 — Václav BŮŽEK / Ondřej JAKUBEC, *Kratochvíle posledních Rožmberků*, Praha 2012.

- BŮŽEK/KRÁL 2007 — Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (edd.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.
- CAFÀ 2007 — Valeria CAFÀ, *Palazzo Massimo alle colonne di Baldasse Peruzzi: storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venice 2007.
- CANEDY 1976 — Norman W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo Da Carpi*, London 1976.
- CANTIPRATENSIS 1973 — Thomas CANTIPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, Helmut Boese (ed.), Berlin-New York 1973.
- CARLOTTO 2004 — Natascia CARLOTTO, *I palazzi Gualdo di Vicenza*, Vicenza 2004.
- CARTARI 1556 — Vincenzo CARTARI, *Le imagini degli dei de li antichi*, Venezia 1556.
- CARTARI 1581 — Vincenzo CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi: nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, e altre cose appartenenti alla religione de gli antichi*, Venezia 1581.
- CASTELLI 1994 — Patrizia CASTELLI, *L'immagina della stregy: La maga Circe*, in: *Arte e dossier* 89, 1994, 22–26.
- CASTIGLIONE 1978 — Baldassare CASTIGLIONE, *Dvořan*, Praha 1978.
- ČECHURA 2009 — Jaroslav ČECHURA, *České země v letech 1584–1620: první Habsburkové na českém trůně II.*, Praha 2009.
- CHARTIER/JULIA 1976 — Roger CHARTIER / Dominique JULIA, *Le monde à l'envers*, in: *L'Arc* 65, 1976, 43–53.
- CHASTEL 2003 — André CHASTEL, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*, Brno 2003.
- CHASTEL 2010 — André CHASTEL, *La Grottesca*, Milano 2010.
- CHLÍBEC 2011 — Jan CHLÍBEC, *Italští sochaři v Českých zemích v období renesance*, Praha 2011.
- CHYBA 1966 — Karel CHYBA, *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstaších dob do roku 1860*, Praha 1966.
- CIERI VIA 2003 — Claudia CIERI VIA, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003.
- CIERI VIA 2012 — Claudia CIERI VIA, *Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma. Una competizione sull'Antico fra invenzione, copia e variazione*,

- in: Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio (edd.), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Vol. I., 2012, 63–74.
- COCKE 1972 — Richard COCKE, Veronese and Daniele Barbaro: The decoration of villa Maser, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXV*, 1972, 226–246.
- COCKE 1977 — Richard COCKE, Veronese's *Omnia Vanitas and Honor et Virtus post mortem floret*, in: *Pantheon II*, XXXV, 1977, 120–125.
- COCKE 1984 — Richard COCKE, *Veronese's Drawings*, London 1984.
- COCKE 1987 — Richard COCKE, A New Veronese "chiaroscuro" drawing, in: *Master Drawings XXV*, 1987, 260–263.
- COHEN 2008 — Simona COHEN, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Brill 2008.
- COMITIS 1551 — Natalis COMITIS, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem cum privilegio*, Venezia 1551.
- CONRADS 1982 — Norbert CONRADS, Politische und staatsrechtliche Probleme der Kavalierstour, in: *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*, Wolfenbüttel 1982, 45–64.
- CORDELLIER 2004 — Dominique CORDELLIER (ed.), *Primate, Maître de Fontainebleau*, (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris 2004.
- CORNINI Guido, Filippino Lippi, la Cappella Carafa, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, (kat. výst.), vol. I, Ginevra-Milano 2008, 247–255.
- CROSATO LARCHER 1962 — Luciana CROSATO LARCHER, *Gli affreschi nelle Ville Venete del Cinquecento*, Treviso 1962.
- CROSATO LARCHER 2001 — Luciana CROSATO LARCHER, Postille al programma iconografico di Maser, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 45, 2001, 495–502.
- CROSATO LARCHER 2004 — Luciana CROSATO LARCHER, Villa Emo a Fanzolo e Villa Barbaro a Maser, in: Gennaro Toscano – Francesco Valcanover (edd.), *Da Bellini a Veronese*, Venezia 2004, 589–627.

- CROSATO LARCHER 2008 — Luciana CROSATO LARCHER, Villa Emo, in: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): *Gli affreschi nelle ville venete. il cinquecento*, Venezia 2008, 224–238.
- DACOS 1966 — Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1966.
- DACOS 1977 — Nicole DACOS, *Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977.
- DACOS 1985 — Nicole DACOS, Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: *The Burlington Magazine* 127, 1985, 433–438.
- DACOS 1986 — Nicole DACOS (ed.), *Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome 1986.
- DACOS 2001 — Nicole DACOS, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001.
- DACOSTA KAUFMANN 1988 — Thomas DACOSTA KAUFMANN, *The School of Prague*, Chicago 1988.
- DALLI REGOLI/ NANNI/NATALI 2001 — Gigetta DALLI REGOLI – Romano NANNI – Antonio NATALI, *Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, (kat. výst.), Milano 2001.
- DAVIDSON 1959 — Bernice DAVIDSON, Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa, in: *The Art Bulletin* XLI, 1959, 315–326.
- DE CASTRIS 2001 — Pierluigi Leone DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli 2001.
- DE GIROLAMI CHENEY 2006 — Liana DE GIROLAMI CHENEY, *The Homes of Giorgio Vasari*, Frankfurt am Main 2006.
- DE GOURCY 2014 — Sophie DE GOURCY, Sur le tombeau des ducs de Bretagne François II et Marguerite de Foix, commandé par Anne de Bretagne à Michel Colombe : trois portraits inédits: le commanditaire, le roi e l'artiste, in: *Les cahiers d'histoire de l'art* 12, 2014, 14–22.
- DE GRUMMOND 1986 — Nancy Thomson DE GRUMMOND, Rediscovery, in: Larissa Bonfante (ed.), *Etruscan Life and Afterlife: A Handbook of Etruscan Studies*, Detroit 1986, 18–46.

- DE HOLLANDA (DE VASCONCELLOS) 1538 — Francesco DE HOLLANDA, *Vier Gespräche über die Malerei Geführt zu Rom 1538*, Joaquim DE VASCONCELLOS (ed.) 1899.
- DE JONG 2013 — Jan L. DE JONG, *The Power and the Glorification: Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, University Park 2013.
- DE LA FEUILLE 1697 — Daniel DE LA FEUILLE, *Emblematische Gemüths-Vergnügung. Bey Betrachtung Siben hundert und funffzehen der curieusesten und ergötzlichsten Sinn-Bildern. Mit ihren zuständigen Deutsch-Lateinisch-Französisch- und Italianischen Beyschriften*, Augsburg 1697.
- DE LA PERRIÈRE 1553 — Guillaume DE LA PERRIÈRE, *Morosophie*, Lyon 1553.
- DE NOLHAC 1884 — Pierre DE NOLHAC, Les collections de Fulvio Orsini, in: *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 29, 1884, 427–436.
- DE NOLHAC 1887 — Pierre DE NOLHAC, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887.
- DE TOURNES 1557 — Jean DE TOURNES, *La métamorphose d’Ovide fidurée*, Lyon 1557.
- DEGLI AUGUSTINI 1533 — Nicolò DEGLI AUGUSTINI, *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè Trasmutationi, tradotte da latino diligentemente in volgar verso...*, Venezia 1533.
- DELMARCEL 1999 — Guy DELMARCEL, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, Tielt 1999.
- DETHLOFF 2003 — Diana DETHLOFF, Sir Peter’s collection of prints and drawings, in: Christopher Baker – Caroline Elam – Genevieve Warwick (edd.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Burlington 2003, 123–139.
- DI LORENZO/ GALLI 2014 — Andrea DI LORENZO / Aldo GALLI, *Antonio e Piero del Pollaiuolo. “Nell’argento e nell’oro, in pittura e nel bronzo...”*, Milano 2014.
- DI LUGGO AVERSA 1999 — Antonella DI LUGGO AVERSA (ed.), *Paul Letarouilly, Il Vaticano e la Basilica di San Pietro*, Novara 1999.
- Die Gemäldegalerie: die italienischen Meister 16. bis 18. Jahrhundert / Staatliche Museen Berlin*, Berlin 1930.

- DINGES 1989 — Martin DINGES, Die Ehre als Thema der Stadtgeschichte. Eine Semantik im Übergang vom Ancien Régime zur Moderne, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 16, 1989, 409–440.
- DINGES 1995 — Martin DINGES, Die Ehre als Thema der historischen Anthropologie. Bemerkungen zur Wissenschaftsgeschichte und zur Konzeptualisierung, in: Klaus Schreiner – Gerd Schwerhoff (edd.), *Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 1995, 29–62.
- DITTRICH S./DITTRICH L. 2005 — Sigrid DITTRICH / Lothar DITTRICH, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005.
- DOLCE 1573 — Ludovico DOLCE, *L'Ulisse*, Venezia 1573.
- DOLZA 2002 — Luisa DOLZA, Jacopo Strada. Collezionismo e macchine tra riforma e controriforma, in: *Mélanges de l'École Française de Rome*, Tome 114, 2, 2002, 493–512.
- DONATH/SCHULZE 1994 — Wolfgang DONATH / Detlef SCHULZE, *Jagdschloß Annaburg. Eine geschichtliche Wanderung*, Horb am Neckar 1994.
- DREGER 1914 — Moriz DREGER, *Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien. Österreichische Kunsttopographie*, Bd. XIV, Wien 1914.
- DUFKOVÁ 2010 — Kateřina DUFKOVÁ, *Jan Šembera z Boskovic, velmož moravské renesance*, bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2010.
- DUFKOVÁ 2012 — Kateřina DUFKOVÁ, *Jan Šembera Černohorský z Boskovic a lichtenštejnské dědictví*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Kralovy v Praze, Praha 2012.
- DUFKOVÁ 2014 — Kateřina DUFKOVÁ, *Jan Šembera Černohorský z Boskovic: moravský Petr Vok*, Praha 2014.
- DURAJOVÁ/SMÍŠEK 2008 — Miroslava DURAJOVÁ / Rostislav SMÍŠEK (edd.), *Hieronymus der Ältere Schlick: das Tagebuch: eine Selbstdarstellung aus den Jahren 1580–1582*, České Budějovice 2008.
- DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1966 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ, *Karlštejn*, Praha 1965.

- EDELMAYER 1992 — Friedrich EDELMAYER (ed.): *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, München 1992.
- EIMER 1953 — Gerhard EIMER, *Das Fredenhagensche Zimmer zu Lübeck*, nepublikovaná dizertační práce, Kiel 1953.
- ENGELBRECHT/ELBELOVÁ 2015 — Wilken ENGELBRECHT / Gabriela ELBELOVÁ (edd.), *Barokní knihkupectví světa. Nizozemské tisky 16. – 18. století ze sbírek Vědecké knihovny v Olomouci*, Olomouc 2015.
- EVANS 1989 — Robert John Weston EVANS, *Das Werden der Habsburgermonarchie 1550–1700. Gesellschaft, Kultur, Institutionen*, Wien/Köln 1989.
- EWING 1990 — Dan EWING, Marketing Art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's Pand, in: *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4, 1990, 558–584.
- FAGIOLO 2013 — Marcello FAGIOLO, Introduzione alle facciate dipinte a Roma: tra cultura antiquaria, effimero e scenografia, in: Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Isabella Colucci (edd.), *Dal Giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma 2013, 79–92.
- FAIETTI 1998 — Marzia FAIETTI, *Figure: disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano 1998.
- FAIETTI/OBERHUBER 1988 — Marzia FAIETTI / Konrad OBERHUBER, *Bologna e l'umanesimo*, (kat. výst.), Bologna 1988.
- FALLETTI/NELSON 2002 — Franca FALLETTI / Jonathan Katz NELSON (edd.), *Venere e Amore/Venus and Love. Michelangelo e la nuova bellezza ideale/Michelangelo and the new ideal of beauty*, (kat. výst.), Firenze 2002.
- FALTLHAUSER 2006 — Kurt FALTLHAUSER (ed.), *Die Münchner Residenz*, München 2006.
- FEDOR 2002 — Petr FEDOR, *Jan Šembera Černoorský z Boskovic – Několik kapitol ze života renesančního kavalíra*, nepublikovaný rukopis, Státní památkový ústav v Brně, Brno 2002.
- FEDOR 2004 — Petr FEDOR, *Jan Šembera Černoorský z Boskovic, stavitel zámku v Bučovicích v doposud nepublikovaných archivních materiálech*, nepublikovaný rukopis, Národní památkový ústav, územní pracoviště v Brně, Brno 2004.

- FERINO-PAGDEN 1996 — Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.), *Immagini del sentire: i cinque sensi nell'arte*, Milano 1996.
- FIALA/HOSÁK/PAVEL et al. 1981 — Zdeněk FIALA / Ladislav HOSÁK / Jakub PAVEL et al., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, [I], Jižní Morava*, Praha 1981.
- FIŠER/LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ — František FIŠER / Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Renesanční nástěnné malby na státním zámku v Bučovicích a jejich restaurace*, in: *Zprávy památkové péče* 16, 1956, 133–143.
- FORLANI 1969 — Anna FORLANI, *Mostra dei disegni di Andrea Boscoli*, Firenze 1959.
- FORNARI SCHIANCHI 2007 — Lucia FORNARI SCHIANCHI, *Parma. Grazia e affetti, natura e artificio. Protagonisti dell'arte da Corraggio a Lanfranco*, Yomiuri Shimbun 2007.
- FRAMBA 1998 — Elisabetta FRAMBA, *Alcune osservazioni sull'interpretazione di Circe nella tradizione mitologica Rinascimentale*, in: Patrizia Cestelli (ed.), *L'idea classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Firenze 1998, 203–226.
- FREEDMAN 2011 — Luba FREEDMAN, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011.
- FRINGUELLINI 1966 — Maria Grazia FRINGUELLINI, *Palazzi e ville del contado mantovano*, Firenze 1966.
- FUČÍKOVÁ 1983 — Eliška FUČÍKOVÁ, *Štuková výzdoba zámku v Bučovicích*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy IV*, 1983, 263–264.
- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ, *Rudolf II. a Praha*, Praha 1997.
- FURLOTTI/REBECCHINI 2008 — Barbora FURLOTTI / Guido REBECCHINI, *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles 2008.
- FUSENIG 2010 — Thomas FUSENIG (ed.), *Hans von Aachen (1552–1615). Malíř na evropských dvorech*, Aachen 2010.
- GABORIT 2001 — Jean-René GABORIT (ed.), *Michel Colombe et son temps, Actes du 124e Congrès des Sociétés Historiques et Scientifiques, Section Histoire de l'Art et Archéologie*, Paris 2001.
- GALLO/CROSATO LARCHER 2003 — Agostino GALLO, *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa*, Venezia 1567, Luciana CROSATO LARCHER (ed). Treviso 2003, 37–51.

- GARNIER-PELLE/GUEGAN 2009 — Nicole GARNIER-PELLE / Stephane GUEGAN, *The Condé Museum at the Château de Chantilly: the paintings collection*, Paris-London 2009.
- GASKELL 1990 — Ivan GASKELL, *The Thyssen-Bornemisza Collection I. Gaskell, Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting*, London 1990.
- GATEWOOD Deborah, *Illustrating a Thirteenth Century Natural History Encyclopedia: The Pictorial Tradition of Thomas of Cantimpré's "De natura rerum" Valenciennes Ms. 320*, Pittsburgh 2000.
- GENTILI 2006 — Augusto GENTILI, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia 2006.
- GINZBURG CARIGNANI 2000 — Silvia GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma*, Roma 2000.
- GIOVIO 1555 — Paolo GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Roma 1555.
- GIOVIO 1574a — Paolo GIOVIO, *Dialogo dell'Impresie militari et amoroze*, Roma 1574.
- GIOVIO 1574b — Paolo GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Lyon 1574.
- GISOLFI 2014 — Diana GISOLFI, I rapporti Paolo con l'ambiente artistico Veronese negli anni della Soranza, in: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), *Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà*, Milano 2014, 101.
- GNANN 2010 — Achim GNANN, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, Vienna 2010.
- GNOLI Umberto, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, Arezzo 1938, 5–73.
- GOMBRICH 1966 — Ernst Hans GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London 1966.
- GOŠ/SPURNÝ 1999 — Vladimír GOŠ / František SPURNÝ, *Úsovský hrad a zámek, Šumperk* 1999.
- GOULD 1990 — Cecil GOULD, Veronese: Venere e Adone; influssi dell'antichità e dell'Italia centrale, in: Massimo Gemin (ed.), *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, 285–289.
- GRAF 2002 — Henriette GRAF, *Die Residenz in München: hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, München 2002.

- GRAFTON/MOST/SETTIS 2010 — Anthony GRAFTON / Glenn W. MOST / Salvatore SETTIS, *The Classical Tradition*, Harvard 2010.
- GRANCSAY 1949 — Stephen V. GRANCSAY, "A Parade Shield of Charles V", in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Volume 8, No. 4, Dec., 1949, 123–132.
- GREGORI 1982 — Mina GREGORI, Il Palazzo Portinari-Salviati, in: Claudio Nardini – Laura Amadori Gori (edd.), *Banca Toscana. Storia e collezioni*, Firenze 1982, 249sq.
- GREPPI 1977 — Cesare GREPPI (ed.), *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot de Granvelle*, Istituto Italiano di Cultura, *Documenti e Ricerche* 7, Madrid 1977.
- GRIEMANN 2008 — Mario GRIEMANN, *Schloss Neugebäude – Neue Funde im Kontext der Bau- und Forschungsgeschichte*, nepublikovaná diplomní práce, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, Wien 2008.
- GRUYER 1899 — François-Anatole GRUYER, *Chantilly: Musée Condé: notice des peintures*, Paris 1899.
- GUARINO 2013 — Sergio GUARINO, "Creato dalla natura pittore": Polidoro da Caravaggio e Roma, in: Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Isabella Colucci (edd.), *Dal Giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma 2013, 61–65.
- GÜNTHER 2000 — Britta GÜNTHER, *Schloss Augustusburg*, Leipzig 2000.
- HALL 2008 — James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.
- HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947 — Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ, *Brno, stavební a umělecký vývoj města*, Praha 1947.
- HAMPE 1904 — Theodor HAMPE, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance I*, Wien-Leipzig 1904.
- HARPRATH 1984 — Richard HARPRATH, Ippolito Andreasi as a Draughtsman, in: *Master Drawings* XXII, 1, 1984, 3–28.
- HART/HICKS 2001 — Vaughan HART / Peter HICKS (edd.), *Sebastiano Serlio on Architecture Volume Two: Books VI and VII of 'Tutte L'Opere*

- D'Architettura et Prospetiva*, with 'Castrametation of the Romans' and 'The Extraordinary Book of Doors', New Haven-London 2001.
- HARTIG 1917 — Otto HARTIG, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger (Abhandlungen der Philosophisch-Historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 28,3)*, München 1917.
- HASKELL/PENNY 1981 — Francis HASKELL / Nicholas PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Heaven 1981.
- HEENES 2010 — Volker HEENES, Jacopo Strada: Goldschmied und Maler, Antiken- und Münzhändler, Sammler und Antiquarius Caesareus, in: *Vorwelten und Vorzeiten*, 2010, 295–310.
- HEENES 2014 — Volker HEENES, *Magnum ac Novum Opus: Jacopo Strada's numismatic drawings and their purpose*, text vystaven na serveru www.academia.edu, 2014, 1–7.
- HENKEL/SCHONE 1967 — Arthur HENKEL / Albrecht SCHONE, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbild Kunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart/Metzler 1967.
- HENRI IV ET LA RECONSTRUCTION DU ROYAUME 1989 — HENRI IV ET LA RECONSTRUCTION DU ROYAUME, (kat. výst.), Paris 1989.
- HERBST 1970 — Arnulf HERBST, Zur Ikonographie des barocken Kaisersaals, in: *Berichte des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des Fürstentums Bamberg* 106, 1970, 207–344.
- HERMANN FIORE 1990 — Kristina HERMANN FIORE, La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro, in: Marcello Fagiolo – Maria Luisa Madonna (edd.), *Raffaello e l'Europa: Atti del IV Corso internazionale di alta cultura*, Roma 1990, 269–286.
- HERMANN FIORE 2011 — Kristina HERMANN FIORE, Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento: il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro e Maturino, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il Rinascimento a Roma*, (kat. výst.), Roma 2011.
- HERRMANN FIORE 1983 — Kristina HERRMANN FIORE (ed.), *Disegni degli Alberti, il volume 2503 del Gabinetto nazionale delle Stampe*, Roma 1983.

- HINTERDING 2005 — Erik HINTERDING, Introduction to the history of the chiaroscuro woodcut, in: *Chiaroscuro. Chiaroscuro woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris*, (kat. výst.), Tokyo 2005, 11–18.
- HIRSCHFELD 1911 — HIRSCHFELD Werner, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom*, Halle 1911.
- HLOBIL/PETRŮ 1992 — Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.
- HOCHMANN 1993 — Michel HOCHMANN, Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnese, in: *Mélanges de l'École française de Rome, Italie-Méditerranée*, 105, 1993, 49–91.
- HOCKE 1954 — Gustav René HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1954.
- HÖHLE 1989 — Eva-Maria HÖHLE, Neugebäude, Geschichte seines Verfalls und die heutige Situation aus denkmalpflegerischer Sicht; in: Konrad Oberhuber – Sylvia Ferino Pagden (edd.): *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, 356–365.
- HOJDA 2006 — Zdeněk HOJDA, Mladí Martinicové v Itálii. Kavalírské cesty české šlechty do Itálie v 16.–18. století, in: *Itálie: filosofie, dějiny umění, hudba, literatura: Slánské rozhovory 2005*, Město Slaný 2006, 35–40.
- HOLLSTEIN 1964 — Friedrich Wilhelm HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish engravings*, Amsterdam 1964, sv. 15.
- HOLLSTEIN 1993 — Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Amsterdam 1993.
- HOLO 1978/79 — Selma HOLO, A Note on the Afterlife of the Crouching Aphrodite in the Renaissance, in: *J. Paul Getty Museum Journal*, VI-VII, 1978/79, 23–36.
- HOLÝ 2010 — Martin HOLÝ, *Zrození renesančního kavalíra. Výchova a vzdělávání šlechty z českých zemí na prahu novověku (1500–1620)*, Praha 2010.
- HOLZSCHUH 1989 — Gottfried HOLZSCHUH, Das Neugebäude und seine italienischen Voraussetzungen, in: Konrad Oberhuber – Sylvia Ferino Pagden (edd.): *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, 366–369.

- HOMÉROS 1996 — HOMÉROS, *Odysseia*, Praha 1996.
- HOŘEJŠÍ/KRČÁLOVÁ/NEUMANN et al. 1979 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ / Jaromír NEUMANN et al., *Renaissance Art in Bohemia*, London 1979.
- HOSONO 2003 — Kiyō HOSONO, Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti, in: *Venezia Cinquecento* 26, 2003, 111–162.
- HRBEK 2013 — Jiří HRBEK, Panovnická moc v raném novověku, in: Marie Šedivá Koldinská – Ivo Cerman (edd.), *Základní problémy studia novověku*, Praha 2013, 119–144.
- HRUBÝ 1932 — František HRUBÝ, Knihovny na moravských zámcích ve století 16. a 17., in: *Bibliofil*, roč. IX., č. 7., 1932, 141–147.
- HUBALA 1965 — Erich HUBALA, *Burgen und Schlösser in Mähren*, Frankfurt am Main-Weidlich 1965.
- HUBALA 1983 — Erich HUBALA, Schloss Butschowitz in Mähren. Der erste Plan und seine Korrektur im Jahre 1579, in: *Die böhmische Länder zwischen Ost und West. Festschrift für Karl Bosl zum 75. Geburtstag.*, München-Wien 1983, 42–52.
- HUBALA 1985 — Erich HUBALA, Die Baukunst der mährischen Renaissance, in: *Renaissance in Böhmen*, München 1985, 114–167.
- HUBER 2005 — Hans Dieter HUBER, *Paolo Veronese. Kunst als soziales system*, München 2005.
- HUGHES 1943 — Merritt Y. HUGHES, Spencer's Acrasia and the Circe of the Renaissance, in: *Journal of the History of Ideas* 4/4, 1943, 381–399.
- HÜLSEN/EGGER 1913/16 — Christian HÜLSEN / Hermann EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 díly, Berlin 1913/16.
- ILG 1895 — Albert ILG, Das Neugebäude bei Wien, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XVI, 1895, 81–121.
- JAKUBEC 2002 — Ondřej JAKUBEC, Motiv srdce v pozdně renesančních štukaturách Moravy a Polska, in: *Acta universitatis palackianae olomucensis Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica 23/Historia artium IV. sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadrabý, CSc.*, Olomouc 2002, 297–324.

- JAKUBEC 2003 — Ondřej JAKUBEC, Skupina pozdně renesančních štukatur na Moravě, jejich styl a význam – možnosti a meze interpretace, in: *Umění* 51, 2003, 278–291.
- JAKUBEC 2005 — Ondřej JAKUBEC, Sebastiano Serlio a renesanční architektura v českých zemích – několik poznámek, in: Ladislav Daniel, *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*, Olomouc 2005, 91–105.
- JAKUBEC 2007 — Ondřej JAKUBEC a kol., *Ku věčné památce. Malované epitafy v českých zemích*, Olomouc 2007.
- JAKUBEC 2012 — Ondřej JAKUBEC, *Architektura rožmberské Kratochvíle a její stavební úloha*, 2012, 10.
http://www.phil.muni.cz/dejum/OHA/OHA_2012_Jakubec.pdf vyhledáno 1. 11. 2014.
- JANSEN 1982 — Dirk Jacob JANSEN, Jacopo Strada (1515–1588): Antiquario della sacra cesarea maestà, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek* 1, 1982, 57–69.
- JANSEN 1987 — Dirk Jacob JANSEN, Jacopo Strada et le commerce d'art, in: *Revue de l'art* 77, 1987, 11–21.
- JANSEN 1988 — Dirk Jacob JANSEN, Example and Examples: The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Art, in: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, (kat. výst.), Freren 1988, 132–146.
- JANSEN 1989 — Dirk Jacob JANSEN, Der Mantuaner antiquarius Jacopo Strada, in: Konrad Oberhuber – Sylvia Ferino Pagden (edd.): *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, 308–323.
- JANSEN 1991a — Dirk Jacob JANSEN, Jacopo Strada antiquario mantovano e la fortuna di Giulio Romano, in: Orianna Baracchi Giovanardi (ed.), *Giulio Romano*, Mantova 1991, 361–374.
- JANSEN 1991b — Dirk Jacob JANSEN, Jacopo Strada's Antiquarian Interests: A Survey of his Musaeum and its Purpose, in: *Xenia: Semestrale di Antichità* 21, 1991, 59–76.
- JANSEN 1992 — Dirk Jacob JANSEN, The Instruments of Patronage: Jacopo Strada at the Court of Maximilian II. A Case Study, in: Friedrich Edelmayer – Alfred

- Kohler (edd.), *Kaiser Maximilian II.: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, München/Wien (Oldenbourg) 1992, 182–202.
- JANSEN 1993 — Dirk Jacob JANSEN, Antonio Agustín and Jacopo Strada, in: Michael Hewson Crawford (ed.), *Antonio Agustin between renaissance and counter-reform*, London 1993, 211–247.
- JANSEN 1994 — Dirk Jacob JANSEN, Antiquarian Drawings and Prints as Collector's Items, in: *Journal of the History of Collections* 6, 1994, 181–188.
- JANSEN 1996 — Dirk Jacob JANSEN, heslo Strada, Jacopo, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, London 1996, 737–740.
- JANSEN 1998 — Dirk Jacob JANSEN, The Case for Strada as an Imperial Architect, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (edd.), *Rudolf II, Prague and the World*, Praha 1998, 229–235.
- JANSEN 2004 — Dirk Jacob JANSEN, Le rôle de Strada comme éditeur du *Settimo Libro de Serlio*, Le catalogue d'éditeur de Jacopo Strada, L'édition des Commentaires de César par Jacopo Strada, en 'La lettre d'Ottavio Strada à son père, in: Sylvie Deswarte-Rosa (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie*, Volume 1: Le Traité d'Architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIIe siècle, Lyon 2004, 176–184.
- JANSEN 2009 — Dirk Jacob JANSEN, Les portraits de Jacopo et Ottavio Strada par Titien et Tintoret, in: *Titien, Tintoret, Véronèse: Rivalités à Venise*, (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris 2009/2010, 200–213.
- JANSEN 2012 — Dirk Jacob JANSEN, Taste and Thought: Jacopo Strada and the Development of a Cosmopolitan Court, in: Lubomír Konečný – Štěpán Vácha – Beket Bukovinská (edd.), *Hans von Aachen in Context: Proceedings of the International Conference*, Prague 2012, 171–178.
- JOANNIDES 1983 — Paul JOANNIDES, *The Drawings of Raphael: With a Complete Catalogue*, Los Angeles 1983.
- JORDÁNKOVÁ/SULITKOVÁ 1997 — Hana JORDÁNKOVÁ / Ludmila SULITKOVÁ, Šlechta v královském městě Brně v předbělohorském období, in: Michaela Kokojanová (ed.), *Měšťané, šlechta a duchovenstvo v rezidenčních městech raného novověku (16. – 18. století)*, Prostějov 1997, 166–184.

- JUŘÍK 2009 — Pavel JUŘÍK, *Moravská dominia Liechtensteinů a Dietrichsteinů*, Praha 2009.
- KALTWASSER 1999 — Franz Georg KALTWASSER, *Die Bibliothek als Museum: von der Renaissance bis heute, dargestellt am Beispiel der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1999.
- KAUFFMANN 1943 — Hans KAUFFMANN, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Kunstgeschichtliche Studien*, Breslau 1943, 133–157.
- KELLENBENZ 1980 — Hermann KELLENBENZ, Hans Jakob Fugger, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* 12, 1980, 48–104.
- KENNEDY 2013 — Trinita KENNEDY, The 1472 translatio of the relics of St. Bernardine of Siena: a new interpretation of a fresco by Pinturicchio in the Bufalini Chapel in Santa Maria in Aracoeli in Rome, in: Xavier Seubert – Oleg Bychkov (edd.), *Beyond the text*, New York 2013, 148–159.
- KEPRT 1991 — Robert KEPRT, *Moravská setkání s manýrismem – Zámek v Bučovicích*, nepublikovaný rukopis diplomové práce, FF MU v Brně, Brno 1991.
- KEYES 2003 — George S. KEYES, Observations Concerning an Autograph Variant by Hans von Aachen, in: *Acta Historiae Artium* 44, 2003, 207–212.
- KIECKHEFER 1995 — Richard KIECKHEFER, *Magie im Mittelalter*, München 1995.
- KIM 2013 — Anna M. KIM, Creative Iconoclasms in Renaissance Italy, in: Stacy Boldrick, Leslie Brubaker, Richard S. Clay (edd.), *Striking Images, Iconoclasms Past and Present*, Farnham 2013, 65–80.
- KINNEY 1976 — Peter KINNEY, *The early sculpture of Bartolomeo Ammanati*, New York 1976.
- KNOZ 1996 — Tomáš KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996.
- KNOZ 2001 — Tomáš KNOZ (ed.), *Morava v době renesance a reformace*, Brno 2001.
- KNOZ 2007 — Tomáš KNOZ, Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007, 23–36.
- KNOZ 2008 — Tomáš KNOZ, *Karel starší ze Žerotína: don Quijote v labyrintu světa*, Praha 2008.

- KNOZ/BŘEZINA 2007 — Tomáš KNOZ / Vladimír BŘEZINA, *Finance a moravská společnost – Šlechta*, in: Tomáš Borovský – Bronislav Chocholáč (edd.), *Peníze nervem společnosti. K finančním poměrům na Moravě od poloviny 14. do počátku 17. století*, Brno 2007, 91–153.
- KOLDINSKÁ 2001 — Marie KOLDINSKÁ, *Každodennost renesančního aristokrata*, Praha-Litomyšl 2001.
- KOLDINSKÁ 2003a — Marie KOLDINSKÁ, *Norma nebo ideál? Obraz vrchností a poddaných ve světle vrchnostenských instrukcí 16. a počátku 17. století*, in: Marie Koldinská – Alice Velková (edd.), *Historik zapomenutých dějin. Sborník příspěvků věnovaných prof. Eduardu Maurovi*, Praha 2003, 189–197.
- KOLDINSKÁ 2003b — Marie KOLDINSKÁ, *Zrození intelektuála. Specifická hierarchie hodnot jako součást veřejné sebe prezentace vzdělanců šlechtického původu na přelomu středověku a novověku*, in: *Práce z dějin vědy* 6, 2003, 553–570.
- KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*, Praha 2002.
- KONEČNÝ 2010 — Lubomír KONEČNÝ, *Pět smyslů*, Praha 2010.
- KOSHIKAWA 2009 — Michiaki KOSHIKAWA, *L'arte erotica del rinascimento. Atti del colloquio internazionale*, Tokyo 2009.
- KRÁL 2007 — Pavel KRÁL, *Knihy o dobrém umírání v českém prostředí ve druhé polovině 16. století a první půli 17. století*, in: Martin Holý – Jiří Mikulec (edd.), *Církev a smrt: institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007, 7–22.
- KRÄMER 1991 — Gode KRÄMER (ed.), *Die Karl und Magdalene Haberstock Stiftung. Gemälde und Zeichnungen*, München 1991.
- KRÄMER 1991 — Gode KRÄMER (ed.), *Die Karl und Magdalene Haberstock Stiftung. Gemälde und Zeichnungen*, München 1991.
- KRAMOLIŠ 1900 — Čeněk KRAMOLIŠ, *Vlastivěda moravská, Bučovický okres*, Brno 1900.
- KRATOCHVÍL 1920 — Augustin KRATOCHVÍL, *Dějiny Bučovic od roku 1554 až do smrti Jana Šembery z Boskovic (1597)*, Bučovice 1920.

- KRATOCHVÍL 1922 — Augustin KRATOCHVÍL, *Dějiny Bučovic za prvních Lichtenštejnů*, Bučovice 1922.
- KRATOCHVÍL 1923 — Augustin KRATOCHVÍL, *Dějiny Bučovic do smrti Karla Eusebia z Lichtenštejna (1684)*, Bučovice 1923.
- KRATOCHVÍL 1932 — Augustin KRATOCHVÍL, Umělecké památky v Bučovicích, in: Fabian Slabý – Jan Racek (edd.), *Bučovice a okolí*, Bučovice 1932.
- KRČÁLOVÁ 1962 — Jarmila KRČÁLOVÁ, Grafika a naše renesanční nástěnná malba, in: *Umění* 10, 1962, 276–282.
- KRČÁLOVÁ 1969 — Jarmila KRČÁLOVÁ, Byl v Čechách vůbec manýrismus?, in: *Umění* 2–3, 1969, 68–86.
- KRČÁLOVÁ 1976 — Jarmila KRČÁLOVÁ, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976.
- KRČÁLOVÁ 1979 — Jarmila KRČÁLOVÁ, *Zámek v Bučovicích*, Praha 1979.
- KRČÁLOVÁ 1989a — Jarmila KRČÁLOVÁ, Renesanční architektura v Čechách a na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/I*, Praha 1989, 6–62.
- KRČÁLOVÁ 1989b — Jarmila KRČÁLOVÁ, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/I*, Praha 1989, 63–92.
- KREN 1983 — Thomas KREN (ed.), *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library*, New York 1983.
- KRESÁK 1987 — Fedor KRESÁK, Manieristická výzdoba interiérů Bratislavského hradu, in: *Problémy umenia 16. – 18. storočia. Zborník referátov zo sympózia*, Bratislava 1987, 57–69.
- KRISTELLER 1979 — Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance thought and Its sources*, New York 1979.
- KRONTHALER 1987 — Helmut KRONTHALER, *Die Ausstattung der Landshuter Stadtresidenz unter Herzog Ludwig X. (1536–43)*, München 1987.
- KROUPA 1998 — Jiří KROUPA, Palazzo in fortezza und palazzo in villa in Mähren; zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (edd.), *Rudolf II, Prague and the World*, Praha 1998, 64–69.
- KROUPA 2001 — Jiří KROUPA, „Palác ve tvrzi“: umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku (Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku), in: *Opuscula Historiae Artium*, 2001, F 45, 13–37.

- KROUPA/BÍLÝ 1987 — Petr KROUPA / Jiří L. BÍLÝ, *Brněnští sochaři, kameníci a zedníci v letech 1570-1620*, Brno 1987.
- KROUPA/BOROVSKÝ/ŠTĚRBOVÁ 1997 — Petr KROUPA / Tomáš BOROVSKÝ / Romana ŠTĚRBOVÁ, *Zámek v Bučovicích, stavebněhistorický průzkum*, nepublikovaný rukopis, Památkový ústav v Brně, Brno 1997.
- KRYZA-GERSCH 2014 — Claudia KRYZA-GERSCH, Über die Anfänge der Reproduzierbarkeit von Kleinbronzen in der italienischen Renaissance, in: *Multiples in pre-modern art*, 2014, 147–171.
- KUBEŠ 2005 — Jiří KUBEŠ, *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500-1740)*, nepublikovaná disertační práce HÚ JU, České Budějovice 2005.
- KUBEŠ 2007 — Jiří KUBEŠ (ed.), *Šlechtic na cestách v 16.–18. století*, Pardubice 2007.
- KUČA 1996 — Karel KUČA, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, 1. díl, Praha 1996.
- KULTZEN 1972 — Rolf KULTZEN, Bemerkungen zum Thema Fassadenmalerei in Rom, in: Josef A. Schmoll, Marcell Restle, Herbert Weiermann (edd.), *Festschrift Luitpold Dussler*, München 1972, 263–271.
- KYBALOVÁ 1985 — Jana KYBALOVÁ, Innenraum und Kunstgewerbe, in: *Renaissance in Böhmen*, München 1985, 205–245.
- LANCIANI 1902 — Rodolfo LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902.
- LANDAU/PARSHALL 1994 — David LANDAU / Peter PARSHALL, *The Renaissance print 1470–1550*, New Haven-London 1994.
- LARSSON 1967 — Lars Olof LARSSON, Hans Mont van Gent, in: *Konsthistorisk tidskrift* 36, 1967, 1–12.
- LAUTERBACH/ENDEMANN/FROMMEL 1998 — Iris LAUTERBACH / Klaus ENDEMANN / Christoph Luitpold FROMMEL (edd.): *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, München 1998.
- LE ROY LADURIE 1977 — Emmanuel LE ROY, *The Peasants of Languedoc*, Champaign 1977.
- LE ROY LADURIE 2001 — Emmanuel LE ROY, *Masopust v Romansu. Od Hromnic po popeleční středu 1579–80*, Praha 2001.

- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1959 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, K tematice nástrojních maleb Zaječského sálu státního zámku v Bučovicích, in: *Umění* 7, 1959, 271–275.
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1960 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Výjevy z římské historie v prostředí české renesance, in: *Umění* 8, 1960, 287–299.
- LEUSCHNER 2006 — Eckhard LEUSCHNER, Roman Virtue, dynastic and the re-use of images: constructing authority in sixteenth- and seventeenth-century portraiture, in: *Studia Rudolphina* 6, 2006, 5–25.
- LIETZMANN 1987 — Hilda LIETZMANN, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zeit – Kaiser Maximilians II. Luftschloss. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts*, München–Berlin 1987.
- LIETZMANN 1988 — Hilda LIETZMANN, Das Neugebäude und Böhmen, in: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, (kat. výst.), Freren 1988, 176–182.
- LIETZMANN 1997 — Hilda LIETZMANN, Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfürst August von Sachsen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, 377–399.
- LIETZMANN 1998 — Hilda LIETZMANN, War Jacopo Strada als Antiquar Rudolfs in Prag tätig?, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (edd.), *Rudolf II, Prague and the World*, Praha 1998, 236–238.
- LIMOUZE 1997 — Dorothy LIMOUZE, *Aegidius Sadeler, Octavianus Augustus*, in: Eliška Fučíková, *Rudolf II. a Praha*, Praha 1997, 118.
- LIMOUZE 2009 — Dorothy LIMOUZE, From Bavaria to the Veneto, and return: the Sadeliers, Jacopo Bassano, and Italian art in Munich, in: *München–Prag um 1600*, Praha 2009, 117–124.
- LIPPMANN 2006 — Wolfgang LIPPMANN, Il Neugebäude di Vienna genesi e analisi di un insolito complesso, in: *Annali di architettura*, 2006/7, 18–19, 143–168.
- LIVIVS 1971 — Titus LIVIVS, *Dějiny*, Praha 1971.
- LOEFFLER 1957 — Elaine P. LOEFFLER, A Famous Antique: A Roman Sarcophagus at the Los Angeles Museum, in: *The Art Bulletin* 39, 1957, 1–7.

- LOMAZZO (DEL-MONTE) 1584 — Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1584, Severio DEL-MONTE (ed.) 1844.
- LOMAZZO 1584 — Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1584.
- LORANDI 1996 — Marco LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano 1996.
- LOUTHAN 1997 — Howard LOUTHAN, *The Quest for Compromise. Peacemakers in Counter-Reformation Vienna*, Cambridge 1997.
- LUBOŠ 1993a — Antonín LUBOŠ, Zámecké knihovny jižní Moravy I., in: *Čtenář* 45, 1993, č. 11, 388–389.
- LUBOŠ 1993b — Antonín LUBOŠ, Zámecké knihovny jižní Moravy II., in: *Čtenář* 45, 1993, č. 12, 420–421.
- LUCCO 2013 — Mauro LUCCO, *Mantegna*, Milano 2013.
- LUGT 1921 — Fritz LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921.
- MACEK 1992 — Josef MACEK, Hrad a zámek. Studie historicko-sématická, in: *Český časopis historický* 90, 1992, 1–16.
- MACHIAVELLI 1969 — Niccolò MACHIAVELLI, *Vladař*, Praha 1969.
- MACHIAVELLI 1995 — Niccolò MACHIAVELLI, *Vladař*, Praha 1995.
- MACKENDRICK/LOWDEM/DOYLE 2011 — Scot MACKENDRICK / John LOWDEM / Kathleen DOYLE, *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, (kat. výst.) London 2011.
- MACKENNEY 2001 — Richard MACKENNEY, *Evropa šestnáctého století*, Praha 2001.
- MACKOWSKY 1904 — Walter MACKOWSKY, *Giovanni Maria Nosseni und die renaissance in Sachsen*, Berlin 1904.
- MANESCALCHI 2007 — Roberto MANESCALCHI, *La luce incisa: Cherubino Alberti*, Firenze 2007.
- MANNING 2004 — John MANNING, *The Emblem*, London 2004.
- MARABOTTINI 1969 — Alessandro MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.

- MAREK 2007 — Pavel MAREK, Úloha rodové paměti v životě prvních lobkovických knížat, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007, 134–156.
- MARINELLI 1998 — Sergio MARINELLI, *Manierismo a Mantova*, Silvana 1998.
- MARTIN 1956 — John Rupert MARTIN, Immagini della virtù: the paintings of the Camerino Farnese, in: *The Art Bulletin*, vol. 38, no. 2, 1956, 91–112.
- MARTIN 1982 — Henri-Jean MARTIN, *Histoire de l'édition française I, Le livre conquérant: du moyen âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris 1982.
- MARTINEAU 1992 — Jane MARTINEAU (ed.), *Andrea Mantegna*, (kat. výst.), London/New York 1992.
- MARTINES 1986 — Giangiacomo MARTINES, La colonna Traiana e i chiaroscuri della sala di Costantino in Vaticano: note sul monocromo, in: *Bollettino d'arte* 71, 1986, 31–36.
- MARX 2005 — Barbara MARX (ed.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München/Berlin 2005.
- MASON RINALDI 2005 — Stefania MASON RINALDI, Cieli degli dei e amori umani: Paolo Veronese e la pittura mitologica, in: Giandomenico Romanelli (ed.): *Veronese: miti, ritratti e allegorie*, Milano 2005, 23–30.
- MASSARI 1983 — Stefania MASSARI, *Giulio Bonasone*, Roma 1983.
- MASSARI 1993 — Stefania MASSARI (ed.), *Giulio Romano pinxit et delineavit: Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma 1993.
- MAŘA 1999 — Petr MAŘA, Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem“, in: *Opera Historica* 7, České Budějovice 1999, 139–162.
- MAŘA 2000 — Petr MAŘA, Karneval v životě a myšlení raně novověké šlechty, in: *Opera Historica* 8, 2000, 163–189.
- MAŘA 2004 — Petr MAŘA, *Svět české aristokracie: (1500–1700)*, Praha 2004.
- MAYOR 1871 — William MAYOR, *A Brief Chronological Description of a Collection of Original Drawings and Sketches by the Old Masters of the Different Schools of Europe*, London 1871, 1875.
- MCCUAIG 2014 — William MCCUAIG, *Carlo Sigonio: The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton 2014.

- MEADOW 2002 — Mark A. MEADOW, Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer, in: Pamela Smith – Paula Findlen (edd.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York 2002, 182–200.
- MENCLOVÁ 1954 — Dobroslava MENCLOVÁ (ed.), *Bučovice: státní zámek, město a okolí*, Praha 1954.
- MĚŘÍNSKÝ 1999 — Zdeněk MĚŘÍNSKÝ, Černohorští z Boskovic na Vídeňské univerzitě v pozdním středověku a raném novověku, in: Tomáš Knoz – Bronislav Chocholáč – Libor Jan (edd.), *Nový Mars Moravicus, aneb, Sborník příspěvků, jež věnovali prof. Dr. Josefu Válkovi jeho žáci a přátelé k sedmdesátinám*, Brno 1999, 285–306.
- METZLER 2014 — Sally METZLER, *Bartholomeus Spranger: splendor and eroticism in imperial Prague: the complete works*, Yale 2014.
- MICCICHÈ/PUGLISI 2000 — Elio MICCICHÈ / Rosa PUGLISI, *Selinunte: alla riscoperta della metropoli greca*, Catania 2000.
- MILLAR 1978/79 — Oliver MILLAR, *Sir Peter Lely, 1618–80*, (kat. výst.), London 1978/79.
- MILLER 1999 — Elizabeth MILLER, *16th-century Italian ornament prints in the Victoria and Albert Museum*, London 1999.
- MILTOVÁ 2009 — Radka MILTOVÁ, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.
- MOFFITT 2004 — John F. MOFFITT, *A Book of Emblems: The Emblematum Liber in Latin and English*, Jefferson 2004.
- MORETTI SGUBINI 2000 — Anna Maria MORETTI SGUBINI, *Villa Giulia dalle origini al 2000: guida breve*, Roma 2000.
- MORTEN 2013 — Steen Hansen MORTEN, *In Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele, da Volterra, Pellegrini, Pellegrino*, University Park 2013.
- MOSER 1986 — Dietz-Rüdiger MOSER, *Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“*, Graz u. a. 1986.
- MUCHKA/PURŠ/DOBALOVÁ/HAUSENBLASOVÁ 2014 — Ivan Prokop MUCHKA / Ivo PURŠ / Sylva DOBALOVÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014.

- MÜLLER 1991 — Christian MÜLLER, New evidence for Hans Holbein the Younger wall painting in Basel Town Hall, in: *The Burlington Magazine* 133, 1991, 21–26.
- MÜLLER 2003 — Christian MÜLLER (ed.), *Nach der Natur, Zeichnungen und druckgraphische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts*, (kat. výst.), Basel 2003.
- MURPHY 1985 — Alexandra R. MURPHY, *European Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1985.
- MŽYKOVÁ 1997 — Marie MŽYKOVÁ, Rudolfínské inspirace v Jindřichově Hradci, in: Jaromír Schel (ed.), *Jindřichův Hradec. Rudolfínské a jiné inspirace*, Praha 1997, 12–13.
- NELSON 1958 — John Charles NELSON, *Renaissance Theory of Love*, New York 1958.
- NEŠKUDLA 2004 — Bořek NEŠKUDLA, *Encyklopedie bohů a mýtů starověkého Říma a Apeninského poloostrova*, Praha 2004.
- NESSELRATH 1985 — Arnold NESSELRATH, I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana* 3, 1985, 87–147.
- NESSELRATH 2012 — Arnold NESSELRATH, Libro di disegni (Codice Foro Semproniese), Anonimus Foro Sempronensis, XVI secolo, in: Alessandro Marchi, Maria Rosaria Valazzi (edd.), *La città ideale: l'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano 2012, 282–283, č. 8.4.
- NEUDERTOVÁ 1999 — Michaela NEUDERTOVÁ, „Item ve velkém fraucimře před lusthausem se nachází...“ (Příspěvek ke studiu inventářů pozdně renesančních rezidencí v severozápadních Čechách), in: *Opera Historica* 7, České Budějovice 1999, 163–199.
- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN, Rudolfínské umění II, in: *Umění* 26, 1978, 303–347.
- NORDENFALK 1976 — Carl NORDENFALK, Les Cinq Sens dans l'art du Moyen-âge, in: *Revue de l'art*, 1976, XXXIV, 17–28.
- NORDENFALK 1985 — Carl NORDENFALK, The Five Senses in Flemish art before 1600, in: Görel Cavalli-Björkman (ed.), *Netherlandish mannerism*, Stockholm 1985, 135–154.

- NORDENFALK 1986 — Carl NORDENFALK, The five senses in late medieval and renaissance art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48, 1986, 1–22.
- NORTH 1887 — Roger NORTH, *The Autobiography of The Hon. Roger North*, Augustus Jessopp (ed.), London 1887.
- NOVOTNÝ 2010 — Robert NOVOTNÝ, Čest a urozenost v mentalite pozdně středověké šlechty, in: Tomáš Borovský – Dalibor Janiš – Michaela Malaníková a kolektiv, *Spory o čest ve středověku a raném novověku*, Brno 2010, 54–68.
- OBERHUBER/FERINO PAGDEN 1989 — Konrad OBERHUBER / Sylvia FERINO PAGDEN (edd.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989.
- ORGEL 1984 — Stephen ORGEL, The example of Hercules, in: Walther Killy (ed.), *Mythographie der frühen Neuzeit: Ihre Anwendung in den Künsten*, Wiesbaden 1984, 25–47.
- OVIDIUS NASO 1974 — Publius OVIDIUS NASO, *Proměny*, Praha 1974.
- PALLADIO 1570 — Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570.
- PAMPALONI 1960 — Guido PAMPALONI, *Il Palazzo Portinari-Salviati*, Florence 1960.
- PÁNEK 1985 — Jaroslav PÁNEK (ed.), *Václav Březan, Životy posledních Rožmberků II*, Praha 1985.
- PÁNEK 1988 — Jaroslav PÁNEK, Podíl předbělohorského českého státu na obraně střední Evropy proti islamské expanzi, in: *Český časopis historický* 36, 1988, 856–872.
- PÁNEK 1990 — Jaroslav PÁNEK, Dva typy českého šlechtického mecenátu v době Rudolfa II., in: *Folia Historica Bohemica* 13, 1990, 159–178.
- PÁNEK 1991 — Jaroslav PÁNEK, *Poslední Rožmberkové, velmoži české renesance. Autoreferát disertace k získání vědecké hodnosti doktora historických věd*, Praha 1991.
- PÁNEK 2003 — Jaroslav PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice 2003.
- PANOFSKY 1930 — Erwin PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930.
- PANOFSKY 1955 — Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago 1955.

- PANOFSKY 1969 — Erwin PANOFSKY, *Problems in Titian Mostly Iconographic*, Oxford 1969.
- PANOFSKY 2009 — Erwin PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 2009.
- PANOFSKY D./PANOFSKY E. 1958 — Dora PANOFSKY / Erwin PANOFSKY, The Iconography of the Galerie François 1^{er} at Fontainebleau, in: *Gazette des beaux-arts*, 1958, 113–177.
- PANOFSKY/SAXL 1923 — Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL, *Dürers 'Melencolia I': eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin 1923.
- PARADIN 1557 — Claude PARADIN, *Devises heroïques*, Lyons 1557.
- PARMA ARMANI 1970 — Elena PARMA ARMANI, Il Palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in: *L'Arte* 10, 1970, 12–59.
- PARMA BAUDILLE 1991 — Rita PARMA BAUDILLE, Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassiano dal Pozzo, in: Gianni Carlo Sciolla, *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Atti del convegno*, Torino 1991, 147–166, n. 67.
- PARMA/STAGNO 1988 — Elena PARMA / Laura STAGNO, Restauri a Palazzo del Principe in Genova, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 8, 1988, 89–106.
- PARRY 1990 — Vernon John PARRY, The Ottoman Empire, in: Geoffrey Rudolph ELTON (ed.), *The New Cambridge Modern History, vol. 2, The Reformation, 1520–1559*, Cambridge 1990, 570–594.
- PASSERINI 2002 — Luisa PASSERINI, *Il mito d'Europa, radici antiche per nuovi simboli*, Firenze 2002.
- PATER 1996 — Walter Horatio PATER, *Renesance: studie o výtvarném umění a poezii*, Olomouc 1996.
- PATTANARO 2008 — Alessandra PATTANARO, Villa Emo Capodilista, in: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): *Gli affreschi nelle ville venete. il cinquecento*, Venezia 2008, 369–374.
- PAVANELLO/MANCINI 2008 — Giuseppe PAVANELLO / Vincenzo MANCINI (edd.): *Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento*, Venezia 2008.
- PEDROCCO 2000 — Filippo PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000.
- PEDROCCO 2008 — Filippo PEDROCCO (ed.), *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete*, Roma 2008.

- PELLEGRINO (MIGEON) 1530 — Francesco PELLEGRINO, *La fleur de la Science de Pourtraicture*, Paris 1530, Gaston MIGEON (ed.) 1908.
- PELOUŠKOVÁ 1998 — Zora PELOUŠKOVÁ, Malíři v Brně kolem roku 1600 – příspěvek ke slovníku umělců, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada uměnovědná F41*, 1997, Brno 1998, 5 – 29.
- PENSA 1983 — Francesca PENSA, Il gusto dell'Antico in Sabbioneta, in: *Libri e Documenti* 2, 1983, 34–64.
- PERICOLI-RIDOLFINI 1960 — Cecilia PERICOLI-RIDOLFINI, *Le case Romane con facciate graffite e dipinte*, Roma 1960.
- PETR 1994 — Stanislav PETR, Rukopisné fondy zámeckých a hradních knihoven na Moravě a ve Slezsku, in: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Sborník ze 4. odborné konference Olomouc, 11.–12. října 1994*, 6–52.
- PETRÁŇ 1995 — Josef PETRÁŇ a kol., *Dějiny hmotné kultury, II/1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*, Praha 1995.
- PIEL 1962 — Friedrich PIEL, *Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*, Berlin 1962.
- PIGNATTI/PEDROCCO 1995 — Terisio PIGNATTI / Filippo PEDROCCO, *Veronese. Opera completa*, Milano 1995.
- PILŇÁČEK 1925 — Josef PILŇÁČEK, *Rodokmen s obrazy starých památek rodu z Boskovic*, Brno 1925.
- PILŇÁČEK 1926 — Josef PILŇÁČEK, *Paměti městyse Černá Hora*, Černá Hora 1926.
- PILŇÁČEK 1927 — Josef PILŇÁČEK, *Paměti města Blanska a okolních hradů*, Kyjov 1927.
- PILŇÁČEK 1930 — Josef PILŇÁČEK, *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930.
- PIOVENE/MARINI 1984 — Guido PIOVENE / Remigio MARINI, *Veronese*, Praha 1984.
- PLAČEK 1996 — Miroslav PLAČEK, *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- PLATÓN 2005 — PLATÓN, *Symposion*, Praha 2005.
- POKORNÝ 1919 — Václav Jan POKORNÝ, *Pan Jan Šembera z Boskovic na Bučovicích a pověsti o něm*, Brno 1919.

- POKORNÝ/PALÁT 1979 — Pavel R. POKORNÝ / Pavel PALÁT, Bartoloměj Paprocký a jeho význam v české heraldice, in: *Heraldická ročenka*, řada II., sv. 1. Praha 1979.
- PORFIRIO 1521 — PORFIRIO, *Questioni Omeriche*, 1521.
- PORFIRIO/SIMONINI 1986 — PORFIRIO, *L'Antro della Ninfe*, Laura SIMONINI (ed.), Milano 1986.
- POUNCEY CHIARINI 1966 — Françoise POUNCEY CHIARINI (ed.), *Mostra di disegni di Perin del Vaga e la sua cerchia*, (kat. výst), Firenze 1966.
- PRAZ 2014 — Mario PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigrama, concetto*, Milano 2014.
- PREIBISZ 1911 — Leon PREIBISZ, *Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.
- PREISS 1969 — Pavel PREISS, Manýrismus, kukaččí vejce evropských kulturních dějin, in: *Umění 2–3*, 1969, 50–55.
- PREISS 1974 — Pavel PREISS, *Panoráma manýrismu*, Praha 1974.
- PREISS 1986 — Pavel PREISS, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986.
- PRESS 1990 — Volker PRESS, Maximilian II., in: *Neue Deutsche Biographie* 16, 1990, 471–475.
- QUEDNAU 1986 — Rolf QUEDNAU, Aspect's of Raphael's "ultima maniera" in the light of the Sala di Costantino, in: *Raffaello a Roma*, (sborník konference z roku 1983), Roma 1986, 245–257.
- QUIVIGER 2010 — François QUIVIGER, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London 2010.
- RAVELLI 1978 — Lanfranco RAVELLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo 1978.
- REARICK 1988 — William R. REARICK, *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, Venezia 1988.
- REARICK 1996 — William R. REARICK, Titian's Later Mythologies, in: *Artibus et Historiae* 17, 1996, 23–67.

- REBECCHINI 2002 — Guido REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua, 1500–1630*, doktorská práce vydaná roku 2002, Warburg Institute, University of London, London 2002.
- REINHERDT 2014 — Udo REINHERDT, *Arachne und die Liebschaften der Götter: Eine Mythennovelle aus Ovids Metamorphosen mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart*, Freiburg im Breisgau 2014.
- RESNIK/CURTIS 2011 — Judith RESNIK / Dennis Edward CURTIS, *Representing Justice: Invention, Controversy, and Rights in City-states and Democratic Courtrooms*, London 2011.
- REYNOLDS/BAETJER 1996 — Graham REYNOLDS / Katharine BAETJER, *European Miniatures in The Metropolitan Museum of Art*, (kat. výst.), New York 1996.
- RICCOMINI 1995 — Anna Maria RICCOMINI, A Garden of Statues and Marbles: The Soderini Collection in the Mausoleum of Augustus, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995, 265–284.
- RIDOLFI (VON HADELN) 1648 — Carlo RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venetia 1648, I, Detlev Freiherrn VON HADELN (ed.), Berlin 1914.
- RIDOLFI 1648 — Carlo RIDOLFI, *Le maraviglie dell'Arte*, Venezia 1648.
- RIEBESELL 1989 — Christina RIEBESELL, *Die Sammlungen des Kardinal Alessandro Farnese. Ein "studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989.
- RIEBESELL 1995 — Christina RIEBESELL, *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, München 1995.
- RIPA 1593 — Cesare RIPA, *Iconologia*, Roma 1593.
- RIPA 1603 — Cesare RIPA, *Iconologia*, Roma 1603.
- RIPA 1645 — Cesare RIPA, *Iconologia*, Venezia 1645.
- RIPA/BUSCAROLI 2000 — Cesare RIPA, *Iconologia*, Piero BUSCAROLI (ed.), Vicenza 2000.
- RIPA/HENDRIX/PROCACCIOLI 2008 — Cesare RIPA, *Iconologia*, Harald Hendrix – Paolo Procaccioli (edd.), Roma 2008.
- ROBINSON 1981 — William ROBINSON, This Passion for Prints: collecting and connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century, in:

- Cliffors S. Ackley (ed.), *Printmaking in the Age of Rembrandt*, (kat. výst.), Boston 1981.
- ROHLÍK 1957 — Miloslav ROHLÍK (ed.), *Moravské zemské desky III. kraj brněnský 1567–1641*, Praha 1957.
- ROMANELLI 2005 — Giandomenico ROMANELLI (ed.): *Veronese: miti, ritratti e allegorie*, Milano 2005.
- ROSENFELD 1974 — Myra Nan ROSENFELD, Sebastiano Serlio's drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for his Seventh Book on Architecture, in: *The Art Bulletin* 56, 1974, 400–409.
- ROSIER 1990/91 — Bart ROSIER, The victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555–56, in: *Simiolus* 20, 1990–91, 25–38.
- ROSSI 2009 — Tosca ROSSI, *Bergamo „in urbs picta“: le facciate dipinte di Bergamo tra XV a XVII secolo*, Treviso 2009.
- ROSSO DEL BRENNIA 1976 — Giovanna ROSSO DEL BRENNIA, Giovanni Battista Castello, in: *I pittori bergamaschi del Cinquecento*, Bergamo 1976, 377–487, č. kat. 23.
- ROTTERDAMSKÝ 2009 — Erasmus ROTTERDAMSKÝ, *O výchově křesťanského vladaře*, Praha 2009.
- RÖTTINGER 1914 — Heinrich RÖTTINGER, *Die Holzschnitte des Georg Pencz*, Leipzig 1914.
- ROYT 1997 — Jan ROYT, Der "Kaisersaal" im Schloss Bučovice, in: Reiner Müller (ed.), *Bilder des Reiches*, Bd. 4., Sigmaringen 1997, 357–368.
- RUPPRECHT 1968 — Bernhard RUPPRECHT, L'iconologia nella villa veneta, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di architettura. Andrea Palladio* X, 1968, 229–240.
- RYANTOVÁ 2007 — Marie RYANTOVÁ, *Památníky aneb Štambuchy, to jest Alba Amicorum. Kulturně historický fenomén raného novověku*, České Budějovice 2007.
- RYBIČKA/ZUB 1984 — Antonín RYBIČKA / Felix ZUB, Dva příspěvky k dějinám Stradů z Rosbergu, in: *Sborník historický* 2, 1984, 48–50.
- ŠABATOVÁ 2006 — Lenka ŠABATOVÁ, *Zámek Bučovice, stavebněhistorický průzkum*, Brno 2006.

- SAFARIK 1975 — Eduard SAFARIK, heslo Capelli, Camillo, detto Camillo Mantovano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1975, 484sq.
- SALOMON 2014 — Xavier F. SALOMON, *Veronese*, London 2014.
- ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ, *Architektura české renesance*, Praha 1961.
- SAMEK 1993 — Bohumil SAMEK a kol.: *Renesanční zámek v Bučovicích*, Brno 1993.
- SAMEK 1994 — Bohumil SAMEK, *Umělecké památky Moravy a Slezska*. I. sv. A/I. Praha 1994.
- SAMEK/ŘEHOLKA/VACKOVÁ/NOVÁK 2003 — Bohumil SAMEK / Ivan ŘEHOLKA / Jarmila VACKOVÁ / Zdeněk NOVÁK, *Zámek Bučovice*, Brno 2003.
- SANSOVINO 1581 — Francesco SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, Venezia 1581.
- SARTOR 1998 — Alessandro SARTOR, La restituzione di fotografie d'epoca: palazzo Ricci a Roma, in: *Disegnare-idee: immagini* 9, 1998, 16, 73–84.
- SAUNDERS 2002 — Alison SAUNDERS, Sixteenth-Century Book Illustration: The Classical Heritage, in: Gerald N. Sandy (ed.), *The Classical Heritage in France*, Leiden 2002, 503–532.
- SCANDIANESE 1556 — Tito Giovanni SCANDIANESE, *I quattro libri della caccia di Tito Giovanni Scandianese. Con la dimostrazione de luoghi de graci et latini scrittori... Allo Illustissimo et Eccellentissimo Duca Hercole Estense Secondo di Ferrara Duca Quarto...*, Venezia MDLVI.
- SCHAIDLER 1967 — Martin SCHAIDLER, *Chronik des ehemaligen Reichstifts Kaisersheim*, Nördlingen 1867.
- SCHÉLE 1965 — Sune SCHÉLE, *Cornelis Bos: A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm 1965.
- SCHINDLER 1984 — Norbert SCHINDLER, *Karneval, Kirche und die verkehrte Welt. Zur Funktion der Lachkultur im 16. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für Volkskunde* NF 7, 1984, 9–57.
- SCHINDLER 1992 — Norbert SCHINDLER, *Widerspenstige Leute. Studien zur Volkskultur in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1992.
- SCHLOSSER-MAGNINO 1935 — Julius SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze 1935.

- SCHRÖDER/METZGER 2013 — Klaus Albrecht SCHRÖDER / Christof METZGER, *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt. Meisterwerke der Albertina*, (kat. výst.), Vienna 2013.
- SCHUCHARDT 1981 — Christian SCHUCHARDT, *Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke*, Band I, Leipzig 1981.
- SCHULZ 1968 — Juergen SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the renaissance*, California 1968.
- SCHWEIKHART 1973 — Gunter SCHWEIKHART, *Fassadenmalerei in Verona: vom 14. zum 20. Jahrhundert*, München 1973, 16–22.
- SCILLIA 2012 — Diane SCILLIA, Hunter Rabbits-Hares in Fifteenth-and Sixteenth-century Northern European Art: Parody and Carnival?, in: David R. Smith (ed.), *Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision*, Burlington 2012, 39–50.
- SCOTT 1959 — Eliot A. H. SCOTT, The statues from Mantua in the Collection of King Charles I, in: *The Burlington Magazine*, vol. 101, no. 675, 1959, 218–227.
- ŠEMBERA 1835 — Alois Vojtěch ŠEMBERA, Jan Šembera z Boskovic, in: *Časopis Matice moravské* 9, 1835, 79–88.
- ŠEMBERA 1836 — Alois Vojtěch ŠEMBERA, *Historie pánů z Bozkovic a hradu Bozkova na Moravě s popsáním panství a města*, Brno 1836.
- ŠEMBERA 1870 — Alois Vojtěch ŠEMBERA, *Páni z Boskovic a potomní držitelé hradu boskovického na Moravě: Přidáno popsání hradu, města a okresu boskovického*, Vídeň 1870.
- SÉNÉCHAL 1987 — Philippe SÉNÉCHAL, *Les Graveurs des écoles du nord à Venise (1585-1620): Les Sadeler: entremise et entreprise*, nepublikovaná doktorská práce, Paris 1987, I. vol.
- SERLIO 1550 — Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva*, Venezia 1550.
- SERLIO 1575 — Sebastiano SERLIO, *Sebastiani serlii Bononiensis architecturae liber septimus. In quo multa explicantur, quae architecto variis locis possunt occurrere, tum ob inusitatam situs rationem, ...*, vydal Jacopo Strada, Frankfurt am Main 1575.

- SERVIUS HONORATUS/THILO/HAGEN 1881 — Maurus SERVIUS HONORATUS, *In Vergilii Aeneidem commentarii*, George THILO – Hermann HAGEN (edd.), Leipzig 1881.
- SEZNEC 1961 — Jean SEZNEC, *The survival of the pagan gods*, New York 1961.
- SHAW 1979 — Renata V. SHAW, *Prints and Photographs Division. Washington: Library of Congress*, Washington 1979.
- SHEARMAN John SHEARMAN, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano. Only connect...*, Milano 2008.
- SHIRLEY 2008 — Rodney SHIRLEY, Allegorical images of Europe in some atlas titlepages, frontispieces, and map cartouches, in: *Belgeo* 3–4, 2008, 341–354.
- SIGNORINI 2007 — Rodolfo SIGNORINI, *Opus Hoc Tenue. La "Archetipata" Camera Dipinta Detta "Degli Sposi" di Andrea Mantegna. Lettura Storica Iconografica Iconologica della "Più Bella Camera del Mondo"*, Mantova 2007.
- SILIPRANDI FRINGUELLINI 1991 — Maria Grazia SILIPRANDI FRINGUELLINI, Lo "spirito giuliesco" della Galvagnina Vecchia, in: Orianna Baracchi Giovanardi (ed.), *Giulio Romano. Atti del convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento"*. Mantova, Palazzo Ducale-Teatro Scientifico Bibiena, 1-5 ottobre 1989, Mantova 1991, 393–402.
- SIMONNEAU 1999 — Karinne SIMONNEAU, Une relecture politique de l'Enlèvement d'Europe de Titien: Philippe II et les Turcs, in: *Revue de l'art* 125, 1999, 32–37.
- SIMONS 2008 — Patricia SIMONS, Hercules in Italian Renaissance art: masculine labour and Homoerotic libido, in: *Art history*, vol. 31, no. 5, 2008, 632–664.
- SIR PETER LELY'S COLLECTION 1943 — SIR PETER LELY'S COLLECTION, in: *The Burlington Magazine*, LXXXIII, 1943, 185–191.
- SKUTIL 1969 — Jan SKUTIL, Bartoloměj Paprocký z Hlohol o pánech z Boskovic, in: Ladislav Hosák – Eduard Petrů – Jan Skutil (edd.), *Boskovice v dějinách. Sborník příspěvků k historii města a okolí*, Boskovice 1969, 22–40.
- SLABÝ 1940 — Fabián SLABÝ, *Příspěvky k dějinám Bučovic*, svazek I, Bučovice 1940.

- SLABÝ 1947 — Fabián SLABÝ, K stavebním dějinám bučovického zámku, in:
Vlastivědný věstník moravský, 1947, 310–314.
- SMĚLÁ/VACKOVÁ 1980 — Magdalena SMĚLÁ / Jarmila VACKOVÁ, Na okraj
Giambolognovy výstavy v Anglii a ve Vídni, in: *Umění* 28, 1980, 75–81.
- ŠMRHA 1959 — Karel ŠMRHA, K stavební historii zámku v Bučovicích, in: *Vlastivědný
věstník moravský* 14, 1959, 152–155.
- ŠMRHA 1960 — Karel ŠMRHA, Brněnští malíři z období kolem roku 1600, in: *Brno
v minulosti a dnes* 2, 1960, 197–201.
- ŠMRHA 1967 — Karel ŠMRHA, Brněnští stavitelé v době kolem roku 1600, in: *Umění*
15, 1967, 312–320.
- SPRENG 1563 — Johannes SPRENG, *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta
oratione, enarrationibus autem et allegoriis elegiaco versu accuratissime
expositae, sum...*, Frankfurt am Main 1563.
- STIRLING-MAXWELL 1870 — William STIRLING-MAXWELL, *The Chief Victories of the
Emperor Charles V: Designed by Martin Heemskerck in M.D.L.V. and Now
Illustrated with Portraits, Prints and Notes*, London and Edinburgh
(privately printed for the editor, 1870).
- STLOUKAL 1912 — Pavel STLOUKAL, *Karel z Lichtenštejna a jeho účast na vládě
Rudolfa II. (1569–1607)*, Praha 1912.
- STRADA Jacobus de, *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est imp. Rm. Orientalium
et occidentalium iconum, ex-antiquitis numismatibus quam fidelissime
delineatarum. Ex musaeo Jacobi de Strada, Mantuani antiquarii*, Lione
1553.
- STRAKA 1916 — Cyril STRAKA, Stradové z Rosbergu, in: *Památky archeologické* 28,
1916, 18–24.
- STRAUSS 1980 — Walter L. STRAUSS (ed.), *Albrecht Dürer: woodcuts and woodblocks*,
New York 1980.
- STRAUSS 1987 — Walter STRAUSS (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 19/1, New York 1987.
- STRAUSS 2006 — Walter L. STRAUSS (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006.
- STRONG 1991 — Roy STRONG, *Les Fêtes de la Renaissance. Art et pouvoir*, Paris 1991.
- SUIDA 1931 — William SUIDA, Le pitture del Bramante sulla facciata del Palazzo del
Podestà a Bergamo, in: *Emporium* 74, 1931, 340–48.

- SUITNER/TELLINI PERINA 1990 — Gianna SUITNER / Chiara TELLINI PERINA, *Palazzo Te in Mantua*, Milano 1990.
- SULITKOVÁ 1999 — Ludmila SULITKOVÁ, Italové v Brně v předbělohorském období, in: Giorgio Cadorini (ed.), *Cramârs: furlánští a italští obchodníci v Českých zemích*, Praha 1999, 55–65, 89–92.
- SVOBODA 1927 — Karel SVOBODA, Podobizna Anny Černohorské z Bokovic v Londýně, in: *Památky archeologické XXXV*, 1927, 464–467.
- SYSON 2007 — Luke SYSON et al., *Renaissance Siena: Art for a City*, (kat. výst.), London 2007.
- TAFURI 1989 — Manfredo TAFURI, Il codice di Fossombrone, in: Ernst Hans Gombrich (ed.), *Giulio Romano*, (kat. výst.), Milan 1989.
- TAGLIAFERRO 2005 — Giorgio TAGLIAFERRO, Le forme della Virgine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese, in: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura XV*, n. 30, 2005, 1–158.
- TAGLIAFERRO 2014 — Giorgio TAGLIAFERRO, Veronese pittore di stato, in: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), *Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà*, Milano 2014, 164–172.
- TESTA 1989 — Laura TESTA, Gli affreschi absidali della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, in: *Storia dell'arte* 66, 1989, 171–186.
- TESTA 1996 — Giusi TESTA (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto*, Milano 1996.
- TIHELKA 1951 — Karel TIHELKA, K otázce, kdy vznikly Bučovice, in: *Vlastivědný věstník moravský* 6, 1951, 12–19.
- TIHELKA 1967a — Karel, Posloupnost bučovických kostelů a hřbitovů, in: *Vlastivědný věstník moravský* 19, 1967, 238–242.
- TIHELKA 1967b — Karel, Přehled dějin Bučovic do konce války třicetileté, in: *Zprávy Vlastivědného muzea ve Vyškově* 67, 1967, 3–10.
- TIHELKA 1968 — Karel TIHELKA, *Bučovické domy*, Brno 1968.
- TOFFANIN 1920 — Giuseppe TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Torino 1920.
- TOMASI VELLI 1991 — Silvia TOMASI VELLI, L'iconografia del 'Ratto delle Sabine': un'indagine sacra, in: *Prospettiva* 63, 1991, 17–39.

- URBÁNKOVÁ 1957 — Emma URBÁNKOVÁ, Rukopisy a vzácné tisky pražské Universitní knihovny, Praha 1957.
- VACCARI 2002 — Maria Grazia VACCARI, Ignoto scultore del Cinquecento, La notte, in: Franca Falletti –Jonathan Katz Nelson (edd.), *Venere e Amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, (kat. výst.), Florence 2002, 170–171.
- VÁCHA 2002 — Zdeněk VÁCHA, Příspěvek k poznání manýrismu a baroku na Moravě (Malovaná dekorace „horní síně“ zámku v Bučovicích), in: *Zprávy Státního památkového ústavu v Brně* 6, 2002, 82–94.
- VACKOVÁ 1979 — Jarmila VACKOVÁ, The Imperial Room in the Castle at Bučovice in Moravia. Some Remarks to the Origin and the Meaning of its Decorations, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen Antwerpen*, 1979, 227–247.
- VACKOVÁ 1983 — Jarmila VACKOVÁ, Diskusní příspěvek k referátu E. Fučíkové, in: *Historická Olomouc a její současné problémy IV*, 1983, 265–267.
- VÁLKA 1991 — Josef VÁLKA, *Dějiny Moravy I, Středověká Morava*, Brno 1991.
- VÁLKA 1996 — Josef VÁLKA, *Dějiny Moravy II, Morava reformace, renesance a baroka*, Brno 1996.
- VAN DER SMAN 1991 — Gert Jan VAN DER SMAN, L'íconologia nella villa veneta del Cinquecento: l' esempio di Villa Emo, in: *Storia dell' arte* 71, 1991, 37–58.
- VAN DÜLMEN 1999 — Richard VAN DÜLMEN, *Kultura a každodenní život v raném novověku*, I, Praha 1999.
- VAN DÜLMEN 2006 — Richard VAN DÜLMEN, *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.–18. století)*, Praha 2006.
- VAN GRIEKEN/ LUIJTEN/VAN DER STOCK 2013 — Joris VAN GRIEKEN / Ger LUIJTEN / Jan VAN DER STOCK (edd.), *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, Leuven 2013.
- VAN MANDER 1604 — Karel VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604.
- VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1967/84 — Giorgio VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Rosanna BETTARINI, Paola BAROCCHI (edd.), 6 voll., Firenze 1967/84.

- VASARI/MILANESI 1978/85 — Giorgio VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari ... con nuove annotazioni e commenti da Gaetano Milanesi*, Gaetano MILANESI (ed.), Firenze 1978/85.
- VASARI/MARCHESE/PINI/MILANESI 1846/70 — Giorgio VASARI, *Le Vite dé' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Vincenzo MARCHESE – Carlo PINI – Carlo MILANESI – Gaetano MILANESI (edd.), Florence 1846/70.
- VELDMAN 1977 — Ilja M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Maarsse- Amsterdam 1977.
- VELDMAN 2006 — Ilja M. VELDMAN, Views of a Printmaker: Crispijn de Passe on his Craft, in: Ilja M. Veldman, *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450–1650)*, Leiden 2006, 259–270.
- VENTURA 2006 — Leandro VENTURA, *Mantegna e la corte di Mantova*, Firenze-Milano 2006.
- VERGILIUS 1998 — VERGILIUS, *Eklogy*, České Budějovice 1998.
- VERHEYEN 1966 — Egon VERHEYEN, Athena und Arachne. Ein kaum bekannter Zyklus in der Stadtresidenz zu Landshut, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 20, 1966, 85–96.
- VERHEYEN 1967 — Egon VERHEYEN, Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567–68, in: *The Art Bulletin* 49, No. 1, 1967, 62–70.
- VERMEULE 1956 — Cornelius Clarkson VERMEULE, The Dal Pozzo-Albani Drawings in the Department of Greek and Roman Antiquities: Notes on their Content and Arrangement, in: *The Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, 31–46, č. 21.
- VERTOVA 1976 — Luisa VERTOVA, Giulio Licinio, in: *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento*, Bergamo 1976, 513–589.
- VERTUE 1930/55 — George VERTUE, Vertue Notebooks, in: *Walpole Society*, 7 vols, 1930/55, XVII.
- VIGNAU-WILBERG 1987 — Thea VIGNAU-WILBERG, „Qualche Disegni d'Importancia“. Joris Hoefnagel als Zeichnungssammler, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3, 1987, 185–214.

- VIGNAU-WILBERG 2013 — Thea VIGNAU-WILBERG, Friedrich Sustris, in: Klaus Albrecht Schröder – Christof Metzger (edd.), *Bosch, Brueghel, Rubens, Rembrandt: Masterpieces of the Albertina*, Wien 2013, 134.
- VINTI 1995 — Francesca VINTI, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Firenze 1995.
- VITRUVIUS POLLIO/GWILT 1826 — VITRUVIUS POLLIO, *The architecture of Marcus Vitruvius Pollio in ten books*, překlad Joseph GWILT, London 1826.
- VOCELKA/HELER 2012 — Karl VOCELKA / Lynne HELER, *Život Habsburků*, Praha 2012.
- VOLRÁBOVÁ 2006 — Alena VOLRÁBOVÁ, Zbrklý hrdina Mucius Scaevola a jeho ctnost trpělivost, in: Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček (edd.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, 151–158.
- VON BUSCH 1973 — Renate VON BUSCH, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, nepublikovaná disertační práce, Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, Tübingen 1973.
- VON SCHLOSSER 1903 — Julius VON SCHLOSSER, Über einige Antiken Ghibertis, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV*, 1903, 125–159.
- WAGNER 1992 — Margarete WAGNER, Das Hasenhaus in der Kärntner Straße – Schauplatz der Festnahme dreier Wiedertäufer?, in: *Wiener Geschichtsblätter* 47, 1992, 53–55.
- WEHDORN 2004 — Manfred WEHDORN, *Das Neugebäude: ein Renaissance-Schloss in Wien*, 2004.
- WHISTLER 2014 — Catherine WHISTLER, The Collector's Eye: Viewing Veronese's Chiaroscuro Drawings in Late Sixteenth-Century Venice, in: *Artibus et Historiae* 70, 2014, 233–246.
- WILHELM 1976 — Gustav WILHELM, Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft, in: *Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft* 1, 1976.
- WIND 1938 — Edgar WIND, The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura, in: *Journal of the Warburg Intitute*, vol. II, Nr. 1, 1938, 75–79.
- WIND 1958 — Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958.
- WIND 1968 — Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968.

- WIND 1983 — Edgar WIND, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford 1983.
- WINKELBAUER 1993 — Thomas WINKELBAUER, Repräsentationsstreben, Hofstaat und Hofzeremoniell der Herren bzw. Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Opera Historica* 3, 1993, 179–198.
- WINKELBAUER 2003 — Thomas WINKELBAUER, Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter, in: Herwig Wolfram (ed.), *Österreichische Geschichte 1522–1699*, 2 díly, Wien 2003.
- WISCHERMANN 1979 — Heinfried WISCHERMANN, Der Italienische Bau der Stadtresidenz in Landshut Bemerkungen zu seiner Künstlerischen Herkunft, in: *Arte Veneta* 33, 1979, 50–58.
- WITCOMBE 2004 — Christopher WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden 2004.
- WOLK-SIMON 2000 — Linda WOLK-SIMON, He Says, She Says: Giulio Romano's Early Graphic Oeuvre and the Fine Art of Attribution, in: *Quaderni di Palazzo Te* 8, 2000, 21–34.
- WOLTERS 1987 — Wolfgang WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.
- ZAMAROVSKÝ 1965 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1965.
- ZAMPERINI 2013 — Alessandra ZAMPERINI, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2013.
- ZANETTI 1733 — Antonio Maria ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini; colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733; con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia 1733.
- ZDRAŽILOVÁ 2002 — Hana ZDRAŽILOVÁ, (Ne?)originalita Niccola Machiavelliho, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas Philosophica, Philosophica* V, 2002, 197–209.

- ZERNER 1972 — Henri ZERNER, *L'Ecole de Fontainebleau, gravures*, Paris 1972.
- ZÍBRT 1904/06 — Čeněk ZÍBRT, *Bibliografie české historie, III. Zpracování*, Praha 1904/06.
- ZÍBRT 1912 — Čeněk ZÍBRT (ed.), *Navedení mladistvého věku ku poctivým mravům. Hrstka staročeských rad a návodů*, Praha 1912.
- ZIMMERMANN 1905 — Heinrich ZIMMERMANN, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621: nach Akten des k. und k. Reichsfinanzarchivs in Wien*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisehauses* 25, 1905, Teil II, XIII–LXXV.
- ZÖLLNER 2011 — Frank ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Malířské dílo*, Praha 2011.

Internetové zdroje

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32690>

vyhledáno 22. 2. 2015

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32691>

vyhledáno 22. 2. 2015

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32692>

vyhledáno 22. 2. 2015

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32694>

vyhledáno 22. 2. 2015

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&N>

[Start=100504](#) vyhledáno 11. 1. 2015

<http://capitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00058> vyhledáno 26. 5. 2015

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f38.item> vyhledáno 27. 5. 2015

http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/g/41_00047771~_alessandro-allori_a-allori,-

[odysseus-und-die-sirenen.jpg](#) vyhledáno 30. 4. 2015

<http://museicapitolini.net/urn?urn=urn:collectio:0001:scu:00062> vyhledáno 5. 2. 2015

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11164899_00005.html

vyhledáno 2. 5. 2014

<http://sammlungenonline.albertina.at/#1958ce47-f780-426f-a814-7e41dd6daa42>

vyhledáno 11. 1. 2015

http://vignette2.wikia.nocookie.net/greekgoddesses/images/3/32/Artemis_statue_1.jpg/r

[evision/latest?cb=20140526103542](#) vyhledáno 1. 5. 2015

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23107 vyhledáno
27. 5. 2015

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23108 vyhledáno
5. 2. 2015

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28284 vyhledáno
2. 5. 2015

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28408 vyhledáno
5. 2. 2015

http://www.atthalin.fr/images_louvre2/re_europa_bronze_bellano.jpg vyhledáno
27. 5. 2015

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=18198> vyhledáno 22. 2. 2015

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=710282&partId=1&searchText=after++Jan+Saenredam&page=1 vyhledáno 11. 1. 2015

http://www.digital-images.net/Images/Florence/PalazzoVecchio/Penelope_at_theLoom_Sala_diPenelope_5544M.jpg vyhledáno 15. 9. 2014

<http://www.evbaeyer.com/pages/catalogues/sala-di-psiche.html> vyhledáno 18. 7. 2014

<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/attributed-to-giovanni-battista-zelotti-venus-begging-5101682-details.aspx> vyhledáno 22. 2. 2015

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?pos=8&intObjectID=5101682&sid
vyhledáno 29. 1. 2012

<http://www.loc.gov/pictures/item/2008678917/> vyhledáno 1. 5. 2015

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/368738> vyhledáno
1. 5. 2015

http://www.porkopolis.org/pig_artist/giovanni-stradanus/ vyhledáno 20. 4. 2015

<http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Parmigianino.html> vyhledáno 15. 5. 2015

https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/1072495_548991021824447_1744892880_o.jpg vyhledáno 1. 5. 2015

Seznam obrazové přílohy

1. Půdorys zámku v Bučovicích
Zdroj: Dějiny českého výtvarného umění II/I, Praha 1989, 33.
2. Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
3. Andrea Mantegna, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantova
Zdroj: Keith Christiansen, The Genius of Andrea Mantegna, New York 2009, 30, obr. 30.
4. Alessandro Vittoria, Sala dei Principi, Palazzo Thiene, Vicenza
Zdroj: Guido Baltramini – Howard Burns – Fernando Rigon (edd.), Palazzo Thiene a Vicenza, Milano 2007, 67.
5. Antonius Pius, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
6. Augustus, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
7. Marcus Aurelius, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
8. Nero, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
9. Císař Karel V. porážející Turka, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
10. Dirck Volkertsz Coornhert podle Maartena van Heemskercka, Císař Karel V. osvobozující Vídeň, rytina
Zdroj: Joris van Grieken – Ger Luijten – Jan Vander Stock (edd.), Hieronymus Cock: The Renaissance in Print, Leuven 2013, obr. 88.5.
11. Relikviář sv. Jiří, Rezidence, Mnichov
Zdroj: Kurt Faltlhauser (ed.), Die Münchner Residenz, München 2006, 33.
12. Simonzio Lupi, Karel V. porážející vojsko Sulejmana I., miniatura z alba Vítězství Karla V., The British Library, Londýn, sign. MS 33733, fol. 9
Zdroj:
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=18198> vyhledáno 22. 2. 2015.

13. Únos Európy, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
14. Titulní list atlasu Europae totius orbis terrarum, Matthias Quad a Johann Bussemacher, Kolín 1592, Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov, sign. 037/Gs K I, 17
Zdroj: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11164899_00005.html vyhledáno 2. 5. 2014.
15. Detail frontispisu knihy Diodora Sicula Bibliothecae historicae, Biblioteca Universitaria di Bologna, sign. MS 618, fol. 1
Zdroj: Luba Freedman, Classical Myths in Italian Renaissance Painting, Cambridge 2011, 96, obr. 14.
16. Metopa s Únosem Európy z chrámu Y v Selinunte (Sicílie), poč. 6. století př. Kr., Museo archeologico regionale, Palermo
Zdroj: © Bernhard J. Scheuven
17. Padovský nebo benátský umělec, Únos Európy, 1470–90, Museo Nazionale del Bargello, Florencie
Zdroj: http://www.atthalin.fr/images_louvre2/re_europa_bronze_bellano.jpg vyhledáno 27. 5. 2015
18. Bernard Salomon, Únos Európy, dřevorez v knize vydané Jeanem de Tournes, La métamorphose d'Ovide fidurée, Lyon 1557, 34
Zdroj: Bibliothèque nationale de France, Paříž, Res p Yc 1270, mikrofilm R 38798: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f38.item> vyhledáno 27. 5. 2015
19. Mars, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
20. Mars, 1.– 3. stol. po Kr., Musei Capitolini, Řím
Zdroj: http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28408 vyhledáno 5. 2. 2015.
21. Maarten van Heemskerck, Torzo kapitolského Marta se sochami ze zahrady Jacopa Galla, 1532–36, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín

Zdroj: Tatjana Bartsch, Kapitell. Colosseum. Überlegungen zu Heemskercks Bildfindungen am Beispiel von fol. 28 r. des römischen Skizzenbuches, in: Kathrin Schade (ed.), Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption, Münster 2007, obr. 4.

22. Mars / Pyrrhus, mramor, Musei Capitolini, Řím

Zdroj: © Andrea Puggioni

23. Neznámý rytec, Římský triumfální památník, třetí čtvrtina 16. století, vydáno Antoniem Lafreym, Victoria and Albert Museum, Londýn

Zdroj: © Victoria and Albert Museum, London.

24. Hanibal, Sala degli Imperatori, Palazzo Gualdo, Vicenza

Zdroj: Arnulf Herbst, Zur Ikonographie des barocken Kaisersaals, in: Berichte des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des Fürstentums Bamberg 106, 1970, T. 18.

25. Diana, Císařský sál, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

26. Diana, 4. stol. po Kr., Musei Capitolini, Řím

Zdroj: © Roma Capitale – Sovraintendenza Beni Culturali - Musei Capitolini

27. Diana, 1. stol. př. Kr. – 2. stol. po Kr., Musei Capitolini, Řím

Zdroj: http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23108

vyhledáno 5. 2. 2015.

28. Girolamo da Carpiho, Diana, kresba ze skicáře 14760, Biblioteca Reale, Turín

Zdroj: Anna Maria Riccomini, A Garden of Statues and Marbles: The Soderini Collection in the Mausoleum of Augustus, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 58, 1995, 276, Fig. 102.

29. Maarten van Heemskerck, Studie sochy Diany, 1532–36, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín

Zdroj: http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=23107

vyhledáno 5. 5. 2015.

30. Versaillská Diana, zv. Diane chasseresse, 1.–2. stol. př. Kr., Musée du Louvre, Paříž

Zdroj:

http://vignette2.wikia.nocookie.net/greekgoddesses/images/3/32/Artemis_statue_1.jpg/revision/latest?cb=20140526103542 vyhledáno 1. 5. 2015.

31. Odysseus s Athénou před Trójou, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
32. Bartholomeus Spranger, Paridův soud, kresba, Národní galerie v Praze
Zdroj: Eliška Fučíková, Rudolfínská kresba, Praha 1986, 16sq., obr. II.
33. Hans von Aachen, Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny, 1598, Alte Pinakothek, Mnichov
Zdroj: © Web Gallery of Art
34. Giulio Romano, Studie sedící mužské postavy, kresba, Albertina, Vídeň
Zdroj: © Albertina, Wien
35. Setkání Odyssea s kouzelnicí Kirké, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
36. Neznámý autor 17. století dle grafiky z okruhu Jana Saenredama, Kirké, The British Museum, Londýn
Zdroj: © Trustees of the British Museum
37. Giovanni Stradano, Odysseus s Kirké, 1561–62, Sala di Penelope, Palazzo Vecchio, Florencie
Zdroj: http://www.porkopolis.org/pig_artist/giovanni-stradanus/ vyhledáno 20. 4. 2015
38. Pellegrino Tibaldi, Setkání Odyssea s kouzelnicí Kirké, 1550–51, Palazzo Poggi, Bologna
Zdroj: Marco Lorandi – Orietta Pinessi, Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano, Milano 1996, Tav.14.
39. Odysseus proplouvající kolem ostrova Sirén, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
40. Odysseus a Sirény, etruský sarkofág, 2. stol. př. Kr., The British Museum, Londýn
Zdroj: © Trustees of the British Museum
41. Annibale Carracci, Odysseus a Sirény, Camerino Farnese, 1595–96/7, Palazzo Farnese, Řím

- Zdroj: Marco Lorandi – Orietta Pinessi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano*, Milano 1996, Fig. 10.
42. Pierre Eskrich, Sirény, dřevořez z knihy Andrey Alciati, *Emblemes*, Lyon 1549
Zdroj: Andrea Alciati, *Emblemes*, Lyon 1549, 142
43. Alessandro Allori a pomocníci, Odysseus a Sirény, 1575–76, Cortile degli Imperatori, Palazzo Portinari-Salviati, Florencie
Zdroj: http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/g/41_00047771~_alessandro-allori_a-allori,-odysseus-und-die-sirenen.jpg vyhledáno 30. 4. 2015
44. Pénélope předoucí pohřební rubáš, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
45. Giovanni Stradano, Pénélope u tkalcovského stavu, 1561–62, Sala di Penelope, Palazzo Vecchio, Florencie
Zdroj: http://www.digital-images.net/Images/Florence/PalazzoVecchio/Penelope_at_theLoom_Sala_diPenelope_5544M.jpg vyhledáno 15. 9. 2014
46. Friedrich Sustris, Arachné u tkalcovského stavu při soutěži s Minervou, 1586–88, kresba, Albertina, Vídeň
Zdroj: Thea Vignau-Wilberg, Friedrich Sustris, in: Klaus Albrecht Schröder – Christof Metzger (edd.), *Bosch, Brueghel, Rubens, Rembrandt: Masterpieces of the Albertina*, Wien 2013, 134sq.
47. Mistr FG podle Francesca Primaticcia, Ženy tkající, šící a předoucí, pol. 16. stol., rytina, The Metropolitan Museum of Art, New York
Zdroj: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/368738> vyhledáno 1. 5. 2015
48. Perino del Vaga, Arachné s Minervou, kresba, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín
Zdroj: Elena Parma – Laura Stagno, *Restauri a Palazzo del Principe in Genova*, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 8, 1988, 96, obr. 13.
49. Bernardino Pinturicchio, Pénélope s nápadníky, kolem 1509, National Gallery, Londýn
Zdroj: © Web Gallery of Art

50. Crispijn de Passe starší, Dámské ruční práce, rytina podle Maartena de Vos z cyklu Parabola V. Virginum Typis Aen: Expressa, kolem 1600, The British Museum, Londýn.
Zdroj: © Trustees of the British Museum
51. František Hála, Setkání Pénélopy s Odysseem, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
52. Žena dívající se do zrcadla, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
53. Ugo da Carpi, Alegorie prozíravosti, podle Parmigianina, dřevořez, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington
Zdroj: <http://www.loc.gov/pictures/item/2008678917/> vyhledáno 1. 5. 2015
54. Enea Vico podle Parmigianina, Alegorie prozřetelnosti, rytina, 1543, soukromá sbírka
Zdroj: <http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Parmigianino.html>
vyhledáno 15. 5. 2015.
55. Žena česající si vlasy, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
56. Česající se Venuše, římská kopie helénistické bronzové sochy, 2. stol. po Kr., The British Museum, Londýn
Zdroj: © Trustees of the British Museum
57. Marcantonio Raimondi, Česající se žena, 1505–06, rytina podle Francesca Francia
Zdroj: Adam Bartsch, Le Peintre-Graveur XIV (235), Vienne 1803–1821, č. 313.
58. Herkules s obrem Antaiem, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
59. Lucas Cranach starší, Herkules a Antaios, kolem 1530, Compton Verney, Warwickshire
Zdroj: © Web Gallery of Art
60. Annibale Carracci, Herkules a Antaios, po 1595, Camerino Farnese, Palazzo Farnese, Řím

Zdroj: John Rupert Martin, Immagini della virtù: the paintings of the Camerino Farnese, in: The Art Bulletin, vol. 38, no. 2, 1956, obr. 14.

61. Zápasící Herkules?, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
62. Postava s půlměsícem?, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
63. Postava s kružidlem?, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
64. Alegorie Pravdy, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
65. Alegorie Síly, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
66. Alegorie Moudrosti, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka
67. Alegorie Zdrženlivosti, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
68. Alegorie Víry, Císařský sál, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
69. Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
70. Venuše a Adónis, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
71. Paolo Veronese, Venuše a Adónis, Städtliche Kunstsammlungen, Augsburg
Zdroj: © Web Gallery of Art.
72. Giovanni Battista Zelotti, Venuše brání Adónidovu odchodu, soukromá sbírka
Zdroj: <http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/attributed-to-giovanni-battista-zelotti-venus-begging-5101682-details.aspx> vyhledáno 22. 2. 2015 vyhledáno 22. 6. 2013
73. Giovanni Battista Zelotti, Venuše brání Adónidově odchodu, mezi léty 1554–1557, Vila Roberti, Brugine
Zdroj: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.), Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venezia 2008, 60, kat. 26.

74. Dobrá pověst šlapající na špatnou pověst, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
75. Paolo Veronese, Triumf dobré pověsti nad zlem, kresba, Albertina, Vídeň
Zdroj: © Albertina, Wien.
76. Paolo Veronese, Čas a Sláva, fragment fresky z vily Soranzo, Camera C, duomo v Castelfranco Veneto
Zdroj: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà, Milano 2014, 101.
77. Paolo Veronese, Saturn pomáhá církvi přemoci Herezi, zničeno
Zdroj: Guido Piovene – Remigio Marini, Veronese, Praha 1984, 118.
78. Triumf Umírněnosti nad Neřestí, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
79. Paolo Veronese, Triumf Umírněnosti nad Neřestí, kresba, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: © RMN, Musée du Louvre
80. Michel Colombe, Jérôme Pacherot podle návrhu Jeana Perréala, Umírněnost, náhrobek bretaňského vévody Františka II., katedrála sv. Petra v Nantes
Zdroj: archiv autorky.
81. Paolo Veronese, Zeus vyhánějící Neřesti, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: Paola Marini – Bernard Aikema (edd.), Paolo Veronese: L'Illusione della Realtà, Milano 2014, 166.
82. Alegorie moci, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
83. Paolo Veronese, Alegorie moci, kresba, Nationalmuseum, Stockholm
Zdroj: © Nationalmuseum, Stockholm
84. Veronesův následovník, Alegorie spravedlnosti, soukromá sbírka
Zdroj: Alexandra R. Murphy, European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston 1985, 293, inv. č. 02.450.
85. Benedetto Caliari s pomocníky, Alegrie míru, Sala delle Virtù, vila Giunti, Magnadola
Zdroj: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venezia 2008, 308.

- 86.** Alegorie síly, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 87.** Paolo Veronese, Minerva, kresba, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: © RMN, Musée du Louvre
- 88.** Carletto Caliarì, Minerva, vila Loredan, La Priula
Zdroj: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venezia 2008, 482.
- 89.** Krajina, Venušin pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka
- 90.** Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 91.** Zaječí hostina, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 92.** Zaječí tábořiště, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 93.** Bój zajíců s lidmi, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 94.** Lidé prchající před zajíci, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 95.** Masopustní veselí, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 96.** Zajíc portrérující šlechtice, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 97.** Zaječí soud, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 98.** Uvržení do žaláře, Zaječí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 99.** Zajíc střílející po psovi, iluminace ze Smithfield Decretals, The British Library, Londýn, sign. Royal 10 E IV, fol. 62r
Zdroj:
<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32690> vyhledáno 22. 2. 2015

- 100.** Zající svazující psa, iluminace ze Smithfield Decretals, The British Library, Londýn, sign. Royal 10 E IV, fol. 62v
Zdroj:
<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32691> vyhledáno 22. 2. 2015
- 101.** Zaječí soud, iluminace ze Smithfield Decretals, The British Library, Londýn, sign. Royal 10 E IV, fol. 63r
Zdroj:
<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32692> vyhledáno 22. 2. 2015
- 102.** Oběšení psa, iluminace ze Smithfield Decretals, The British Library, Londýn, sign. Royal 10 E IV, fol. 64r
Zdroj:
<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=32694> vyhledáno 22. 2. 2015
- 103.** Georg Pencz, Zaječí pomsta, dřevorez
Zdroj: <http://www.zeno.org> – Contumax GmbH & Co. KG
- 104.** Salomon Kleiner, Hasenhaus v Kärtner Straße, kresba, Historisches Museum, Vídeň
Zdroj: Peter Prange, Salomon Kleiner 1700–1761, Wien 2000, 105.
- 105.** Salomon Kleiner, Zaječí hostina, Hasenhaus, detail, Historisches Museum, Vídeň
Zdroj: Carl von Lützow (ed.), Das Hasenhaus in Wien, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, 4. Jg., Leipzig 1893, 137.
- 106.** Salomon Kleiner, Masopust, Hasenhaus, detail, Historisches Museum, Vídeň
Zdroj: Carl von Lützow (ed.), Das Hasenhaus in Wien, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, 4. Jg., Leipzig 1893, 137.
- 107.** Umělec z okruhu pražského císařského dvora, Páže s vraníkem v krajině, 1584–1597, kvaš, Albertina, Vídeň

Zdroj: Klaus Albrecht Schröder – Christof Metzger, Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt. Meisterwerke der Albertina, (kat. výst.), Vienna 2013, 152sq., č. k. 73.

- 108.** Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 109.** Střílející Amorek, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 110.** Pietro Venale, vila Giulia, Řím
Zdroj: © Jean-Pierre Dalbéra
- 111.** Antonio Tempesta, vila Farnese, Caprarola
Zdroj: © Lisa Rocaille
- 112.** Camillo Mantovano, Sala a fogliami, Palazzo Grimani, Benátky
Zdroj: © Jean-Pierre Dalbéra
- 113.** Giambattista Zelotti, vila Emo, Fanzolo
Zdroj: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venezia 2008, 226.
- 114.** Antonio Vassillacchi zv. l'Aliense, Dario Varotari s pomocníky, Camera della Vigna, vila Emo Capodilista, Montecchia
Zdroj: Giuseppe Pavanello – Vincenzo Mancini (edd.): Gli affreschi nelle ville venete. Il cinquecento, Venezia 2008, 369.
- 115.** Emblém s hořícím kmenem a emblém s piedestalem, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 116.** Emblém s lodí a emblém s tekoucí řekou, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 117.** Emblém s hady a emblém se psem, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 118.** Pes přivázaný u kmene stromu, rytina ze Symbola varia diversorum principum, Tomus Tertius, Praha 1603, Národní knihovna v Praze, sign. 65C1645, 168
Zdroj: © Národní knihovna v Praze

- 119.** Had s mlád'aty, rytina ze Symbola varia diversorum principum, Tomus Secundus, Praha 1602, Národní knihovna v Praze, sign. 65C1645, 110
Zdroj: © Národní knihovna v Praze
- 120.** Emblém s lebkou a emblém s kolem, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 121.** Osud nepřekážející ctnosti
Zdroj: Arthur Henkel – Albrecht Schöne (edd.), Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, sl. 1552.
- 122.** Apollón, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 123.** Athéna, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 124.** Zeus, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 125.** Barthélémy Prieur, Jindřich IV. jako Jupiter, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: © RMN, Musée du Louvre
- 126.** Léda s labutí, Ptačí pokoj, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 127.** Bartolomeo Ammannati, Léda s labutí, Museo Nazionale del Bargello, Florencie
Zdroj: https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/1072495_548991021824447_1744892880_o.jpg vyhledáno 1. 5. 2015
- 128.** Neznámy malíř, Léda s labutí, Musée Condé, Chantilly
Zdroj: © RMN, Musée du Louvre
- 129.** Marcantonio Raimondi podle Michelangela, Léda s labutí, rytina, Victoria and Albert Museum, Londýn
Zdroj: © Victoria and Albert Museum, London.
- 130.** Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 131.** Alegorie zraku, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 132.** Rafael Sadeler podle Maartena de Vos, Alegorie zraku, rytina

Zdroj: Walter L. Strauss (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006, 265, obr. 181.

133. Alegorie hmatu, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

134. Rafael Sadeler podle Maartena de Vos, Alegorie hmatu, rytina

Zdroj: Walter L. Strauss (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006, 267, obr. 184.

135. Alegorie sluchu, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

136. Rafael Sadeler podle Maartena de Vos, Alegorie sluchu, rytina

Zdroj: Walter L. Strauss (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006, 267, obr. 183.

137. Alegorie chuti, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

138. Rafael Sadeler podle Maartena de Vos, Alegorie chuti, rytina

Zdroj: Walter L. Strauss (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006, 268, obr. 185.

139. Alegorie čichu, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

140. Rafael Sadeler podle Maartena de Vos, Alegorie čichu, rytina

Zdroj: Walter L. Strauss (ed.), *The illustrated Bartsch*, New York 2006, 265, obr. 182.

141. Žena s ratolestí, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích

Zdroj: foto autorka.

142. Alegorie vítězství, Salone d'onore, vila Galvagnina Vecchia, Moglia

Zdroj: Orianna Baracchi Giovanardi (ed.), Giulio Romano. *Atti del convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento"*. Mantova, Palazzo Ducale-Teatro Scientifico Bibiena, 1-5 ottobre 1989, Mantova 1991, 396.

143. Umělci z okruhu Giulia Romana, Camera del Sole e della Luna, Palazzo Te, Mantova

Zdroj: Francesca Vinti, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Firenze 1995, 80.

- 144.** Giulio Romano, Sala di Psiche, Palazzo Te, Mantova
Zdroj: © Web Gallery of Art
- 145.** Domenico Brusasorci, Palazzo Chiericati, Vicenza
Zdroj: © Steve Shriver
- 146.** Polidoro da Caravaggio, Maturino da Firenze, Palazzo Ricci, Řím
Zdroj: Alessandro Marabottini, Polidoro da Caravaggio, Roma 1969, CXL.
- 147.** Únos Sabineek, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 148.** Andrea Boscoli, Únos Sabineek, kresba, Istituto Centrale per la Grafica, Řím
Zdroj: © Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo
- 149.** Cherubino Alberti, Únos Sabineek, rytina, The British Museum, Londýn
Zdroj: © Trustees of the British Museum
- 150.** Anonym podle Polidora da Caravaggia, Únos Sabineek, kresba, Albertina, Vídeň
Zdroj: © Albertina, Wien.
- 151.** Mucius Scaevola, Pokoj pěti smyslů, zámek v Bučovicích
Zdroj: foto autorka.
- 152.** Anonym podle Polidora da Caravaggia, Mucius před Porsennou, kresba, Istituto Centrale per la Grafica, Řím
Zdroj: © Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo
- 153.** Anonym podle Polidora da Caravaggia, Mucius přecházející Tiber, kresba, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: © RMN, Musée du Louvre
- 154.** Alberto Alberti, Mucius před Porsennou, kresba, Istituto Centrale per la Grafica, Řím
Zdroj: © Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo

Obrazová příloha