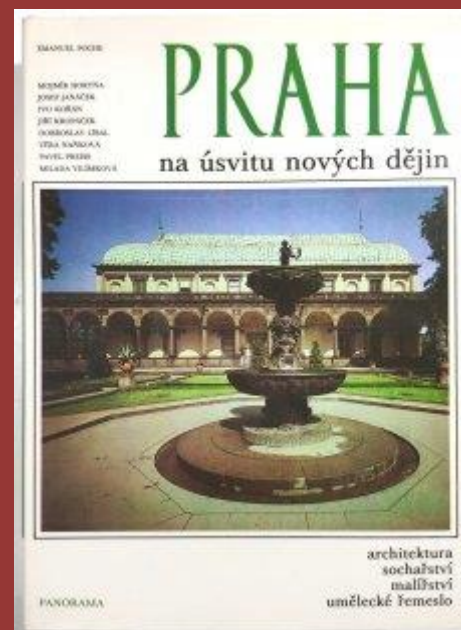
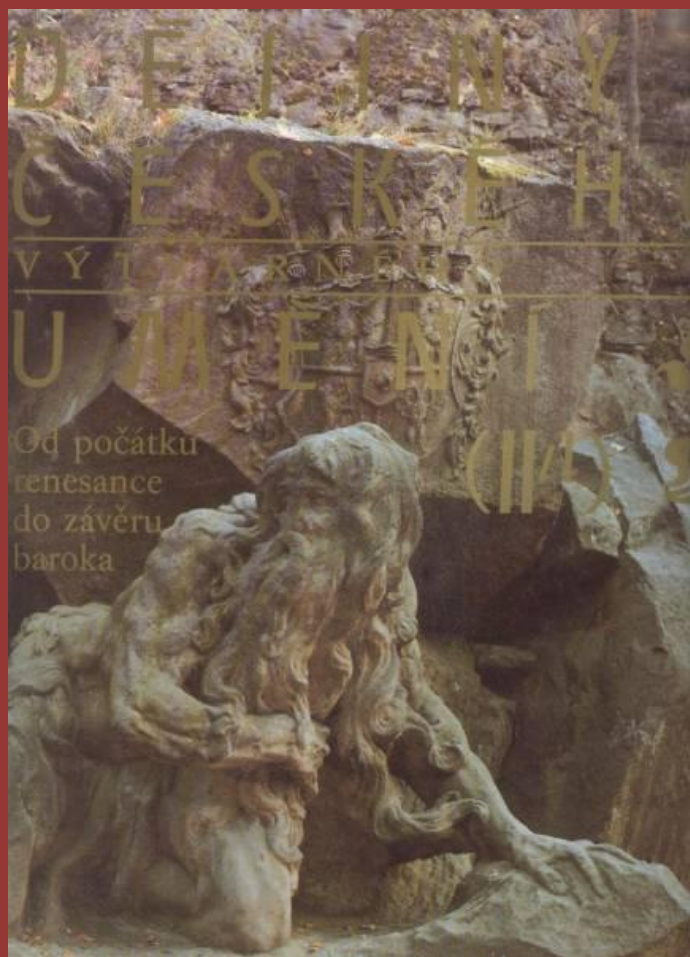


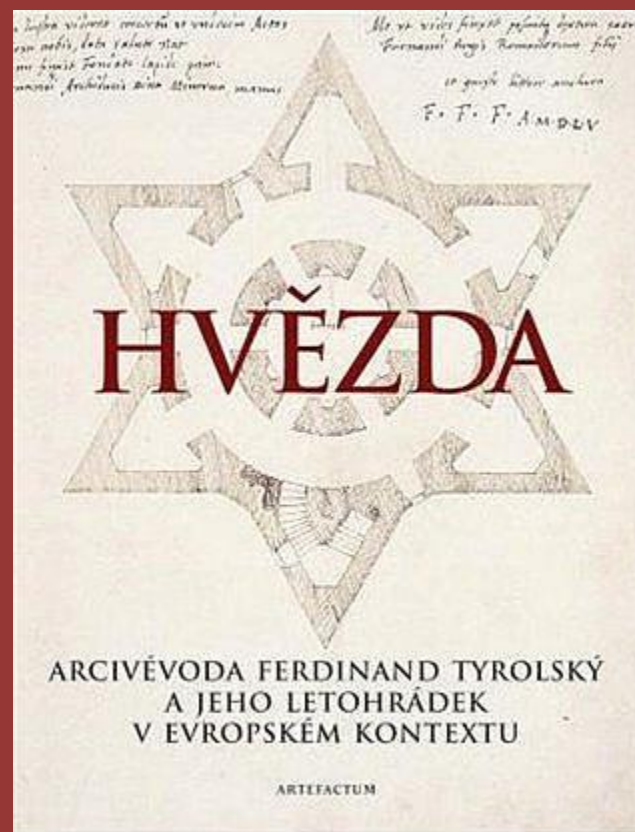
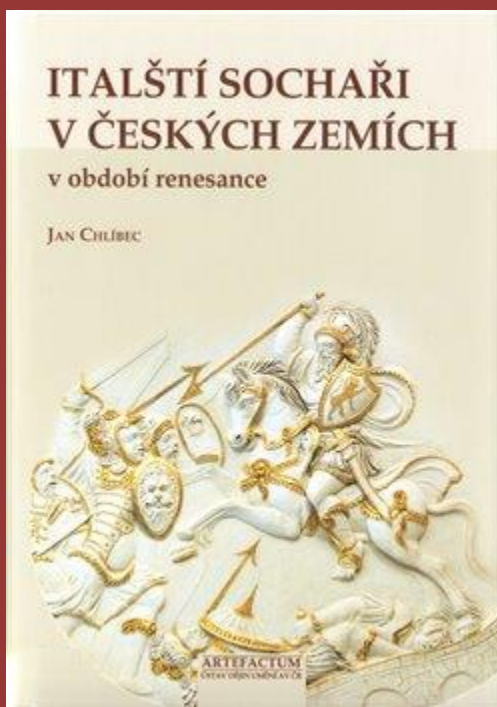
# Renesanční a manýristické sochařství v Čechách a na Moravě



## Literatura k dějinám českého renesančního sochařství

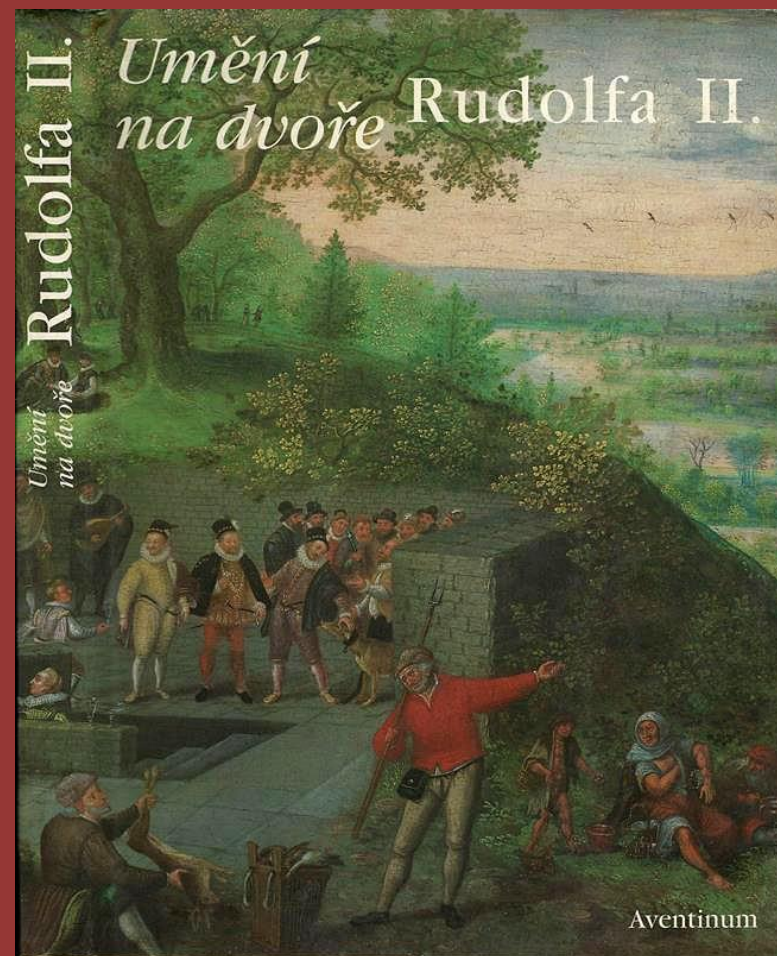
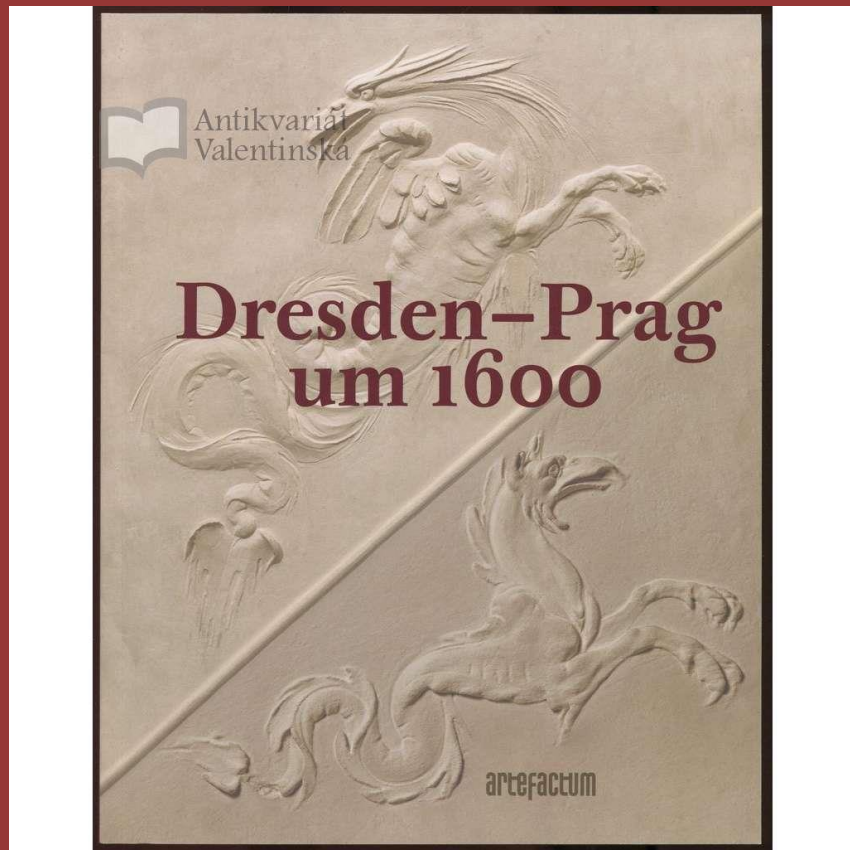


## Literatura k dějinám českého renesančního sochařství





## Literatura k dějinám českého renesančního sochařství





# České renesanční sochařství

**Každý pokus o to vytvořit jakýkoliv syntetický pohled na české renesanční sochařství, jehož počátky můžeme hledat podobně jako v případě architektury v období vlády Ladislava Jagellonského,** naráží na skutečnost, že míra poznání dochovaného materiálu je stále poměrně nízká. Existuje řada dílčích poznatků týkajících se vybraných děl nebo souborů prací, řada studií zabývajících se výlučnými umělci daného období na jedné straně nebo významnými mecenáši na straně druhé. Syntéza o dějinách renesančního sochařství v Čechách a na Moravě však dosud existuje pouze jediná a je jí daná kapitola v příslušném díle Dějin českého výtvarného umění od Ivo Kořána. Bohužel, jak sami poznáte, Ivo Kořánovi se nepodařilo skutečnou syntézu vytvořit, a to proto, že narážel na to, co jsme zde právě zmínili. Jeho text je tak bohužel místy velmi nesourodou změtí velkého množství nashromážděných, ale v zásadě nijak zvlášť strukturovaných informací. Je třeba také zdůraznit, že se Ivo Kořán musel mimo již uvedené vypořádat také s tím, že se v jeho kapitole nemohla v plné míře objevit hlubší analýza štukových sochařských děl, a to proto, že se o nich poměrně podrobně pojednává v kapitole o architektuře. Rozpačitý koncept členění podle jednotlivých uměleckých druhů tady jednoznačně naráží na svá omezení a ukazuje, jak je vlastně nemožné i nesmyslné, v případě umění období novověku sochařství a architekturu analyzovat odděleně.

**Kromě kapitoly Ivo Kořána představuje další pokus o to, nějak souvisle zmapovat sochařskou produkci v16. století alespoň v nejvýznačnějším městě tehdejšího Království českého tedy v Praze rovněž daná kapitola v knize „Praha na úsvitu nových dějin“, kterou editorsky vedl Emanuel Poche.**

Vedle toho existuje také dílčí syntéza, která se zabývá díly, jež na našem území vytvořili sochaři italského původu od Jana Chlívce. Ta vyšla poměrně nedávno, v roce 2011 a předkládá tak aktuální pohled na tvorbu italských sochařů na našem území v průběhu celého 16. a také počátku 17. století.

**Dále pak můžete při poznávání renesančního sochařství na našem území pracovat buď s monografiemi vybraných staveb,** které v dané době vznikaly a jejichž součástí je výtvarně kvalitní a ikonograficky mimořádné zajímavá sochařská, výzdoba jako je nedávno vyšlá monografie letohrádku Hvězda, kde autorem kapitoly zabývající se sochařskou výzdobou této stavby je Ivan Muchka, nebo s řadou drobnějších studií publikovaných průběžně v odborných časopisech. Připomenout je zde také třeba jméno Petra Příbyla, který se věnuje zejména italskému renesančnímu sochařství v českých sbírkách, jež pak mapoval také již zmíněný Jan Chlíbaec.

**Podstatně příznivější je situace v případě sochařské tvorby na dvoře Rudolfa II. Komplexní přehled** této vrstvy umělecké tvorby kromě dané kapitoly v Dějinách českého výtvarného umění nabízí také několik samostatných syntéz věnovaných umění na dvoře tohoto císaře, ale také celá plejáda studií, která se soustředí především na hlavní osobnost tohoto okruhu, Adriana de Vriese, ať už máme na mysli studie Larse Olofa Larsena publikované mimo jiné v časopise Umění, nebo práce Elišky Fučíkové. Kromě toho máte k dispozici také četné sborníky, jako je ten, který vyšel v loňském roce a v němž jeho autoři sledovali vztahy mezi dvěma značnými uměleckými centry té doby Prahou a Drážďanami, nazvaným prostě Prag-Dresden um 1600. Vzhledem k nadnárodnímu významu rudolfinského umění je pochopitelné, že se toto téma v hojně míře vyskytuje také v zahraniční literatuře, přičemž stručný nástin najdete i ve velkých syntézách, jako jsou řady Propyläen Kunstgeschichte nebo Pelican History of Art.

**Na začátku je nutné přiznat, že skutečnost, že tomuto období schází opravdu relevantní syntetická práce,** je do jisté míry dána samotnými dochovanými díly. Na rozdíl od jednoznačně a jednoduše čitelné situace, z pohledu toho, kde se nacházelo umělecké centrum, které určovalo tvorbu víceméně celého daného území, ale také odkud k nám, ve které etapě proudily hlavní vlivy, a jaké byly určující faktory, které charakterizovaly umělecké dění dané doby, které charakterizují sochařství následující etapy, tedy baroka, je 16. století období velmi různorodé a komplikované.

**V období vlády Jagelonců byla po většinu času centrem Království českého i nadále Praha,** ale po nástupu Habsburků se dvůr přesunul od Vídně, a tato situace trvala až do doby, kdy se Rudolf II. rozhodl v roce 1583 znovu usadit na Pražském hradě. V období vlády Ferdinanda I. a Maxmiliána II. tak hráli roli hlavního uměleckého mecenáše rovněž vybraní šlechtici, kteří v danou chvíli stáli na společenském žebříčku nejvýše, jako Pernštejnové, Žerotínové nebo Rožmberkové. Země byla nábožensky rozdělená a odlišná víra se poměrně značně promítala do vztahu k výtvarnému umění i jeho roli nejen v náboženském životě. Například víme, že v roce 1519 kázal v Praze v chrámu Panny Marie před Týnem farář Poduška zcela v duchu učení Martina Luthera proti obrazům, oltářům a zdobeným ornátům, načež jeden obraz s Pannou Marií sám zničil a jiné polychromované rezbářské dílo představující Bohorodičku aspoň zatarasil. Sochařství to tedy v této době nemělo jednoduché a jeho samotná existence byla najednou po mnoha stoletích nesamozřejmá.

**Zatímco oltářů nebo soch, které by byly součástí výzdoby exteriéru nebo interiéru sakrálních budov,** vzniká mnohem méně, neuvěřitelný rozkvět zažívá figurální náhrobek, který už není vyhrazen pouze panovníkovi či vysoko postaveným představitelům církve či světské šlechty, ale také významným měšťanům, a společně s ním staronový typ votivního zobrazení zemřelého tzv. epitaf. Některá v dané době vzniklá díla s funerální tematikou se svými rozměry i ideovou a výtvarnou náročností sochařské výzdoby dokonce již řadí spíše mezi svého druhu pomníky, jejichž smyslem je mimo jiné i trvalá připomínka zemřelého. Pomineme-li výjimečné období vlády císaře Karla IV., pak je to u nás poprvé, co se zde objevuje sochařský portrét, který již opět podobně jako v případě náhrobků není vyhrazen výlučně panovníkovi a osobnostem z jeho nejbližšího okruhu.

**Dalším zajímavým sochařským úkolem, který souvisí s novým stylovým projevem, je monumentální fontána,** jež se od gotických kašen odlišuje nejen zcela jinou tematikou výzdoby, větším podílem ryze figurální složky, ale také tím, jakým způsobem jsou provázány architektonická struktura, sochařská výzdoba a vodní živel. Právě ten se totiž stává nedílnou součástí celkového kompozičního řešení. Voda zde již není především symbolem pramene života věčného, jako je tomu ještě u pozdně gotických kašen, ale i obrazem divukrásné Natury, tj. Přírody.

**Už jsme zde naznačili, že se společně s novou výtvarnou formou objevuje také nová tematika.** V reliéfech i trojrozměrných sochách ožívají výjevy z Ovidiových Metamorfóz, ale i klíčové události spojené se vznikem římské říše, o nichž vypráví Vergiliova Aeneis, ale i dějiny Tita Livia nebo historie zaznamenané Plútarchem či Pliniem st.. V mnohem větší míře se i v sochařství objevuje personifikovaná alegorie, přičemž tyto abstraktní pojmy zobrazované pomocí figur s patřičnými atributy se již neomezují pouze na teologické a kardinální ctnosti. Znovu ožívají římské virtusy, ale i třeba velmi oblíbené téma vrtkavé Fortuny, které rezonuje hojně i v dobové literatuře, od Chvály bláznovství od Erasma Rotterdamského až po Labyrint světa a ráj srdce od Komenského. Vzorem pro dosud neznámá témata se stávají v mnohem větší míře než dříve grafické předlohy i specializované vzorníky a příručky, mezi nimiž nejznámější je samozřejmě Ikonologie Cesara Ripy, který ale vychází až na sklonku námi sledovaného období v roce 1593, s ilustracemi poprvé pak až v roce 1603. **Důležitou součástí monumentálních sochařsko-architektonických celků, ať již sakrální či profánní povahy, se stává nová ornamentika,** ovládaná osovou symetrií a jiným typem proporční harmonie. Poprvé se u nás objevuje arabeska, ale i groteska inspirovaná antickým ornamentem nalezeným při průzkumu podzemních prostor Říma. Akantový list se volně proměňuje v postavy putti, Tritonů, Silénů nebo Nymf. Na úponcích akantových listů ale i na květech, mezi kterými můžeme rozeznat lilii, růži či později i vzácný tulipán usedají živě podaní ptáci a motýli, aby tak navodili atmosféru bukolické idyly.

**Výraznou proměnou prochází také výběr a zpracování sochařského materiálu, objevují se nové či na nějaký čas polozapomenuté technologie,** které u nás znovu ožívají zejména umělci přicházející z Itálie. I nadále se vznikají sochařské práce z měkkého lipového dřeva, opatřené polychromií nebo zlacením plátkovým zlatem. I nadále sekají sochaři do zdejšího pískovce, současně však se zde objevuje mnohem větší množství prací z bělostného mramoru, který se do této doby uplatňoval zřídka. Nedvědicový sice poměrně hrubozrnný, ale jinak krásně bělostný mramor se objevuje nejen jako jeden z nosných výrazových prvků hradu Pernštejn, ale slouží i pro realizaci vybraných figurálních náhrobků a epitafů, i když pro ta nejkrásnější díla si zejména italscí umělci vybírají mramor kvalitnější, a to buď z Rakouska nebo dokonce přímo z oblasti Massa-Carrara. Skutečný boom zažívá nádherně barevný po napuštění voskem a vyleštění masitě sytě hnědočervený slivenecký vápenec, z něhož vznikla nejen celá řada náhrobků, které najdete především v pražských kostelech, ale například i monumentální kašna určená na Staroměstské náměstí v Praze.

**Vedle toho se zde objevuje celý nový specializovaný obor sochařství. Na naše území přicházejí tzv. plasticatori, kteří ovládají nejen volné modelování ze štuky, ale také tzv. bosírování, tj. odlévání a dusání do forem.** Tito specialisté umějí nejen modelovat sochařské práce z terakoty, které se opět v největším množství objevují v okruhu rodu Pernštejnů a jimi fundovaných staveb, kde z tohoto materiálu vznikají nejen nádherná ostění portálů či oken, ale také figurální kachle pro kamna, ale také dovedou modelovat rozsáhlé štukové výzdoby interiérů nově stavěných nebo v novém stylu upravovaných sídelních objektů. A od této specializace je pak jen krůček k poslednímu důležitému sochařskému materiálu, který se v Praze neobjevil od dob Karla IV., a tím je samozřejmě odlévání monumentálních sochařských děl z bronzu.

**Důležitou součástí monumentálních sochařsko-architektonických celků, ať již sakrální či profánní povahy, se stává nová ornamentika,** ovládaná osovou symetrií a jiným typem proporční harmonie. Poprvé se u nás objevuje arabeska, ale i groteska inspirovaná antickým ornamentem nalezeným při průzkumu podzemních prostor Říma. Akantový list se volně proměňuje v postavy putti, Tritonů, Silénů nebo Nymf. Na úponcích akantových listů ale i na květech, mezi kterými můžeme rozeznat lilii, růži či později i vzácný tulipán usedají živě podaní ptáci a motýli, aby tak navodili atmosféru bukolické idyly.

**Výraznou proměnou prochází také výběr a zpracování sochařského materiálu, objevují se nové či na nějaký čas polozapomenuté technologie,** které u nás znovu ožívují zejména umělci přicházející z Itálie. I nadále se vznikají sochařské práce z měkkého lipového dřeva, opatřeného polychromií nebo zlacením plátkovým zlatem. I nadále sekají sochaři do zdejšího pískovce, současně však se zde objevuje mnohem větší množství prací z bělostného mramoru, který se do této doby uplatňoval zřídka. Nedvědicový sice poměrně hrubozrnný, ale jinak krásně bělostný mramor se objevuje nejen jako jeden z nosných výrazových prvků hradu Pernštejn, ale slouží i pro realizaci vybraných figurálních náhrobků a epitafů, i když pro ta nejkrásnější díla si zejména italscí umělci vybírají mramor kvalitnější, a to buď z Rakouska nebo dokonce přímo z oblasti Massa-Carrara. Skutečný boom zažívá nádherně barevný po napuštění voskem a vyleštění masitě sytý hnědočervený slivenecký vápenec, z něhož vznikla nejen celá řada náhrobků, které najdete především v pražských kostelech, ale například i monumentální kašna určená na Staroměstské náměstí v Praze.

**Vedle toho se zde objevuje celý nový specializovaný obor sochařství. Na naše území přicházejí tzv. plasticatori, kteří ovládají nejen volné modelování ze štuku, ale také tzv. bosírování, tj. odlévání a dusání do forem.** Tito specialisté umějí nejen modelovat sochařské práce z terakoty, které se opět v největším množství objevují v okruhu rodu Pernštejnů a jimi fundovaných staveb, kde z tohoto materiálu vznikají nejen nádherná ostění portálů či oken, ale také figurální kachle pro kamna, ale také dovedou modelovat rozsáhlé štukové výzdoby interiérů nově stavěných nebo v novém stylu upravovaných sídelních objektů. A od této specializace je pak jen krůček k poslednímu důležitému sochařskému materiálu, který se v Praze neobjevil od dob Karla IV., a tím je samozřejmě odlévání monumentálních sochařských děl z bronzu.

**Renesanční sochařský projev k nám pronikal hned z několika oblastí, z různých geografických směrů, a to v nejrůznějších podobách.** Nejstarší sochařské práce, které můžeme označit jako renesanční souvisejí s budínským královským dvorem, na němž, jak víme, působili umělci přímo z Florencie. Kromě Budína pak další impulsy přišly nejprve z jiných významných středoevropských center umění, mezi něž nejprve patřily zejména Norimberk a Augsburg a společně s nimi také rakouský Innsbruck. V období vlády Ferdinanda I. k nám přímo na panovníkovo pozvání přicházejí umělci z oblasti severní Itálie, podle charakteru jejich sochařského umění však s věkou pravděpodobností školení mimo jiné v Římě.

**Zatímco tito umělci italského původu stejně jako valná většina jejich následovníků se na našem území aspoň na nějaký čas usadili a působili tak svým uměleckým projevem i na místní autory,** velké množství děl reprezentujících renesanční sochařství Saska se na naše území dostávalo nejčastěji ve formě importů. To znamená, že vznikly v tamější dílně a k nám byly dovezeny již jako hotové objekty s tím, že velice často nebyl jejich autor ani osobně přítomen při jejich instalaci. Nesčetné práce pak byly realizovány dokonce korespondenčním způsobem, tj. i bez přímého kontaktu mezi umělcem a objednavatelem daného díla. Nejčastěji se jednalo o monumentální náhrobky a epitafy, což překvapí o to více, že oba typy jsou založeny na reálném zachycením podoby osoby, které jsou tato díla věnována. Nejednou však byl tímto způsobem pořízen také oltářní retábl nebo dokonce nový hlavní vstupní portál, který dokonce ani nevznikl přímo pro daný objekt, ale byl zakoupen v ateliéru jako již hotový kus.

**Od 60. let k nám ve větší míře také pronikaly vlivy nizozemského umění dané doby, a to nejen prostřednictvím vzorníků nejlivnějších osobností té doby, Cornelise Florise a Hanse Vredemana de Vriese,** které nabízely nejen bohaté ornamentální sestavy, ale také novinky v oblasti řešení portálů, náhrobků či oltářů, ale v době Rudolfa II. především díky početnému ansámbli, malířů, ale také sochařů, kteří z této oblasti pocházeli.

**Nejstarší renesanční sochařská díla na našem území souvisejí tedy, jak už bylo řečeno s budínským královským dvorem a jejich autory jsou umělci pocházející z Toskánska,** kolébky renesance. Jedná se o v torzu dochovaný mramorový portrétní medailón manželky tehdejšího majitele tovačovského panství Ctirada Tovačovského z Cimburka, Elišky z Mělic a dále dvojici podobných tond vysekaných opět v mramoru, které zdobí rubovou stranu druhé brány vedoucí k zámku v Moravské Třebové. Pojetí těchto podobizen zachycujících podobu Ladislava z Boskovic a jeho ženy Magdalény z Dubé a Lipé z čistého profilu se velmi silně blíží tvorbě významného medailéra Antonia Pisana, který při koncipování obdobných portrétů vycházel z antických gem a medailí. Torzálně dochovaný portrét Elišky z Mělic dokonce svou jemností a důrazem na křehkou ženskou krásu připomene až některé z překrásných ženských portrétů od Andrea del Verrocchio nebo Francesca Laurany. Připomeňme, že všechny uvedené práce pocházejí již z 90. let 15. století.

**Zcela jinou podobu renesančního stylu než tato díla, která přinášejí aktuální sochařské ztvárnění v duchu umění druhé poloviny 15. století ve Florencii,** reprezentuje nový hlavní oltář objednaný nejspíše přímo Ferdinandem I. pro obnovený kostel kláštera na Zbraslavi, který ale dnes najdeme v tamějším kostele sv. Havla. Jedná se o dílo augsburského sochaře Adolfa Dauchera z dvacátých let 16. století. Navzdory použití vybraných architektonických renesančních forem, včetně základní kompoziční struktury, která se blíží edikulovému portálu s nástavcem, se z velké části jedná ještě o dílo, které velmi silně připomíná pozdně gotické archy. Celek je totiž ovládnán nesmírně křehkými tvary a celá struktura zůstává průhledná. Navíc i použité renesanční prvky mají gotické proporce nebo jsou kombinovány s motivy, které byly inspirovány románským stylem, v duchu tzv. románské renesance.



**Stejnými charakteristikami se pak vyznačuje i figurální složka výzdoby oltáře, která je věnována v predele na bočních křídlech stromu Jesse, ve střední části retáblu pak Madoně doprovázené sv. Jakubem Větším a sv. Janem Evangelistou, ve vlysu Nejsvětější Trojici v podobě Trůnu milosti a v nástavci tetramorfu společně s Vítězným Jezulátkem. Spojujícím programem retáblu jsou dějiny spásy, jejichž vyvrcholení v podobě Posledního soudu pak připomínají dva troubící andělé. Eschatologický ikonografický program tohoto oltáře však bude příznačný pro valnou většinu oltářních retáblů té doby nezávisle na tom, zda se bude jednat o dílo objednané katolíkem nebo zastáncem reformace.**

**Mísení světa pozdní gotiky a rané záalpské formy renesance nabízejí také díla pocházející z norimberského ateliéru význačné sochařské rodiny Vischerů, které byly v průběhu druhé čtvrtiny 16. století dodány do Pražské katedrály, jako náhrobník ve tvaru troj a čtyřlístu, Jana Dlaska z Vchynic a nejvyššího kancléře Jana Pfluga z Rabštejna. Pravděpodobně ještě z tohoto ateliéru pochází také zvláštní bronzový náhrobek hofmistryně dcer Ferdinanda I., Ludmily z Thurnu rozené Berkové, který nabízí podivuhodný kontrast v zobrazení mrtvého těla matky s živoucími postavičkami jejich dětí, kterých se i po smrti konejšivě dotýká. Nádherný odlietek se vyznačuje precizním provedením s citem pro detail a iluzivní formou, která v sobě nese stopy přímého vlivu italské renesance.**

**Ryzí renesanční koncept pojetí postavy i zobrazení tohoto světa se u nás v plné míře plně prosazuje až ve třicátých letech 16. století, a to díky jednomu z nejslavnějších a nejvýstavnějších projektů, kterým Ferdinand I. proměnil dosavadní podobu areálu Pražského hradu, letohrádku královny Anny. Tato půvabná stavba zajímavá již u nás zcela novým typem tzv. Lusthausu nebo také Lustgebäude s přímou vazbou na novou formu renesanční zahrady, je však stejně tak význačným dílem architektonickým jako sochařským. Na každém z podstavců sloupů nesoucích arkády obíhající vnitřní obdélné jádro stavby, ve všech cviklech a na všech polích balustrády byly vysekány figurální reliéfy, a to nejen jednotlivé postavy či ornamentální prvky s figurální složkou, ale skutečné sochařské obrazy. Figurami je také bohatě prolut dekorativní motiv grotesky, který vyplňuje průběžný vlys oddělující cvikly od koruny balustrového zábradlí uzavírajícího horní vyhlídkovou terasu letohrádku.**

**Reliéfy samotné mají zajímavý ikonografický program, v němž se mísí příběhy z Ovidiových Metamorfóz s událostmi vztahujícími se k dějinám Starověkého Říma, skutky Alexandra Velikého a aktuálními ceremoniálními výjevy, vojenskými úspěchy Karla V. v boji proti Turkům, ale i loveckými výjevy s Ferdinandem I. Nechybí ani reliéf, na němž císař Ferdinand podává dvorně své manželce Anně fíkovník jako symbol pokory, porozumění k druhému a lásky. Zdánlivě nesourodý soubor je koncipován v duchu dobové aktualizace dějin Starého Řecka a Říma a poukázání na jejich přímou vazbu se současností, a to skrze osobnosti, které v dané chvíli stojí v čele svaté říše římské a jsou tak pokračovateli někdejších slavných vládců a vojevůdců.**

**Autorem projektu stavby, ale i hlavním vedoucím ansámblu sochařů, kteří se na tomto díle podíleli byl Paolo della Stella. On sám je zde pramenně podchycen mezi léty 1538-1552. Reliéfy se vyznačují různou kompoziční i modelační kvalitou. Některé pracují s velmi mělkým stlačeným reliéfem, jiné naopak s výraznou tvarovou nadsázkou. Všechny pak poukazují na to, že jejich základní modelační i kompoziční řešení bylo ovlivněno reliéfy, které mohli tito sochaři poznat na antických triumfálních sloupech a obloucích nebo na náhrobcích na Via Appia či znovu objevených sarkofázích. Tedy ačkoli se obecně předpokládá, že Paolo della Stella pocházel z oblasti Lugana, z jeho sochařského projevu je zřejmé, že absolvoval studijní cestu do Říma a že byl ovlivněn klasicizujícím stylem Rafaelových žáků, zvláště pak Giulia Romana.**

**Jan Chlíbec přepisuje jednomu ze sochařů z této skupiny, která pro Ferdinanda I. začala pracovat už ve druhé polovině 20. let 16. století, také toto překrásné pískovcové portrétní poprsí zachycující mladistvou podobu císaře. Dnes je toto dílo instalováno na zámku Staré Hradky, kam se dostalo společně s portrétem Karla V., Maxmiliána II. a Rudolfa II. až za Jiřího Pruskovského z Pruskova, který působil ve službách všech dotčených císařů. Portrét ve stylu al antico jakoby předjímá podobnou heroizující bystu, kterou podle vzoru bysty Karla V. od Leone Leoniho vytvořil pro Rudolfa II. Adrien de Vries. Jemné zpracování detailů modelace, krunýře nárameníků v podobě lvích hlav, ale i řádu zlatého rouna, tím vším připomíná tato bysta podobné portréty odliité z bronzu. Ušlechtilý mladistvý obličej císaře naplněný dychtivým výrazem zase reflektuje znalost portrétní tvorby realizované v terakotě Desideriem da Settignano.**

**Pravděpodobně první reflexí sochařské výzdoby pražského letohrádku je podobný soubor reliéfů, který zdobí pole na lícové straně mostku k zámku v Pardubicích ze 40. let 16. století, který v té době patřil jednomu z nejvýznamnějších a nejbohatších rodů Pernštejnům. Na rozdíl od letohrádku královny Anny se zdejší reliéfy nevyznačují tak vybroušenou sochařskou formou, a spíše, než o práci italského mistra se bude jednat o dílo sochaře ze Záalpi. K výzdobě zámeckého mostku se totiž váže sochařská výzdoba varhanní kruchty ve farním kostele v Pardubicích či hřbitovním kostele v Chrudimi. Mostek ústí přímo k novému hlavnímu vstupnímu portálu, který, jak víme, nechal Vojtěch z Pernštejna dovézt ze Saska. Vznikl již na přelomu 3. a 4. desetiletí 16. století, ale osazen byl až v roce 1541, tedy v návaznosti na dokončení samotného mostku.**

**V pardubickém kostele sv. Bartoloměje pak ze stejné doby najdeme další import saské produkce,** a to mramorovou figurální tumbu Vojtěcha z Pernštejna, jehož obličejová typika, upomíná na dobové dílo malíře Lucase Cranacha. Naopak náhrobek jeho vnučky Žofie Těšínské patří k těm dílům, o nichž bychom opět mohli uvažovat o italském autorovi. Dvojice putti přidržujících a rozvíjejících rollwerkovou kartuši s erbovním znamením zemřelé nese všechny rysy italského renesančního figurálního, dokonale zvládnutými proporcemi dětského tělíčka počínaje, perfektně vybudovanou modelační zkratkou pracující se zapuštěním objemu do základní plochy až po líbezný výraz hlav obou andílků. Vzhledem k postavení Vojtěcha z Pernštejna i dataci náhrobku, vznikl krátce po smrti Žofie Těšínské v roce 1541, lze uvažovat o tom, že by jeho autorem mohl být některý ze sochařů podílejících se na výzdobě pražského letohrádku, kde můžeme obdobné něžně dětské postavičky také nalézt.

**Kromě umělců italského původu, kteří k nám přinášeli renesanční podobu sochařství v té nejryzejší formě, patří jednoznačně k nejvýznamnějším oblastem,** odkud k nám tento styl pronikal, Sasko. Sochařská díla z této oblasti se k nám dostávala, jak jsme viděli v případě pardubického portálu již ve třicátých letech 16. století. K nejkvalitnějším příkladům sochařské produkce rodiny Waltherů, která působila nejprve v Drážďanech, a to až do začátku 17. století, a později také ve Vratislavi, patří náhrobek Kryštofa z Vartenberka od Kryštofa Walthera, který byl osazen do stěny kostela sv. Jakuba Většího v České Kamenici.

**Postava zemřelého je zobrazena v póze věčného prosebníka, tedy klečící a s rukama sepjatýma k modlitbě.** Tento typ náhrobku úzce souvisí s oblíbeným epitafem, kde součástí celé kompozice zasazené často do výseku volné do hloubky budované krajiny je křížifix, k němuž se daná osobnost modlí a prosí jej za spásu své duše. V případě českokamenického náhrobku je postava Kryštofa z Vartenberka vložena do jednoduché edikulové struktury s nástavcem, který určen prostému nápisu zaznamenávajícímu datum úmrtí a hodnosti, které Kryštof z Vartenberka zastával s tím, že ve vrcholu nástavce pak vidíme medailón s tváří Kristovou.

**Architektonický rámec pracující s motivem arkádového oblouku využívá možnosti iluzivní zkratky a lineární perspektivy pro prohloubení prostoru,** což pak posiluje i kompozice samotné klečící postavy. Ta je z výklenku vytočena lehce diagonálně, navíc před ní, a tím pádem vlastně i před prostorovou jímku vymezenou architekturou náhrobku jsou ještě umístěny významné insignie zemřelého. Jednak je to velký medailon s jeho rodinným erbem a dále překrásná přilbice s odkrytým hledím a meč, který jej stejně jako brnění, jenž má Kryštof z Vartenberka na sobě, charakterizují jako rytíře. Zajímavým a málo vídaným motivem je pak nápisová páska běžící přímo od pootvěřených úst zemřelého, na níž jsou jako na komiksově bublině vysekána slova, jimiž pokorně prosí o spásu.

**Podobné typy náhrobků, jaký reprezentuje náhrobek Kryštofa z Vartenberka, najdeme již ve třicátých letech v Olomouci,** která se z pohledu Moravy stává branou pronikání saské renesance na dané území. V samotné Olomouci, ale i jejím okolí až po oblast Prostějovska se setkáváme od třicátých do 60. let s náhrobníky signovanými písmenem H. Jedná se nejspíše o místního mistra, který pracoval se saskými vzory. Jeho tvorba je zajímavá nejen svéráznou modelační zkratkou, ale také použitím lokální polychromie, s níž se později setkáme i u některých severočeských náhrobníků a epitafů.

**Už jsme se zde dotkli několika prací spojených s rodem Pernštejnů, a to konkrétně těch, které se nacházejí v Pardubicích.** Dalším význačným souborem sochařských prací iniciovaných Pernštejnů je dnes bohužel torzálně dochovaný soubor sochařsko-architektonických prvků, které kdysi v hojné míře zdobily někdejší Pernštejnský, dnes Lobkovický palác, na Pražském hradě. Jedná se o sochařská díla provedená v terakotě, jež představují zlomky portálů, ostění oken, vlysů či celých kladí. Dnes se tyto prvky z části nacházejí ve sbírkách Pražského hradu a zčásti ve sbírce Lapidária Národního muzea. Hlavním figurálním motivem dochovaných prvků je postavička putti, která se zde uplatňuje buď jako součást bohaté rozviliny nebo samostatně. Zajímavé je, že u valné většiny z těchto prvků je velmi důležitou komponentou výtvarný žert a záměrná nadsázka připomínající veselé dětské hry.

**Nejspíše přímo pod patronací Pernštejnů byla založena sochařská dílna,** která se na tuto produkci specializovala a která takové sochařsko-architektonické prvky dodávala zejména do měst, které se nacházely v majetku tohoto rodu. Podobná ostění se totiž objevují jak na některých měšťanských domech v Pardubicích, tak například na radnici nedalekých Lázních Bohdaneč nebo na význačných měšťanských domech v Chlumci nad Cidlinou, v Chrudimi, Litomyšli či Velkém Meziříčí.

**V době okolo poloviny 16. století se nejvýznamnějším projektem, a to opět nejen architektonickým, stal letohrádek Hvězda, který nad obcí Liboc v císařské oboře vybudoval Ferdinand arcivévoda Tyrolský. Vedení stavby bylo svěřeno Bonifáci Wohlmutovi, který, jak jistě dobře víte, také jako stavitel vedl druhou fázi vzniku letohrádku královny Anny, při níž tato stavby získala patro společně s charakteristickou střechou ve tvaru převráceného lodního kýlu.**

**Vzhledem k provázanosti těchto dvou velkých stavebních podniků nepřekvapí, že sochařská výzdoba interiérů letohrádku Hvězda byla svěřena jednak Giovannimu Mariovi della Stella a jednak jednomu ze sochařů, který se v areálu Královské zahrady také pohyboval, Antoniu Broccovi. Antonio Brocco pocházel z Campione v severní Itálii a jako mnoho dalších z této oblasti krátce po svém vyučení odešel hledat své štěstí do oblasti za Alpami. K jeho nejstarším dílům patří brána ingolstadtského zámku. Krátce po její realizaci vstoupil do služeb Ferdinanda I. a následně jeho syna Ferdinanda Tyrolského, s nímž pak, když arcivévoda opustil Prahu, odešel do Ambrasu, kde se podílel jak na výzdobě tamějšího zámku, tak na výzdobě Tiergarten v Innsbrucku. Antonio Brocco byl také jedním z mnoha umělců, kteří se podíleli na vzájemné výměně uměleckých sil mezi Prahou a Drážďany v době okolo roku 1600. K jeho klíčovými dílům patří totiž také výzdoba části někdejších reprezentativních prostor drážďanského starého zámku, v nichž se dnes nachází slavná Grünes Gewölbe.**

**Štukovými figurálními reliéfy byly v letohrádku Hvězda vyzdobeny všechny hlavní prostory, tj. konkrétně klenba centrálního sálu a pěti sálů rozmístěných okolo něj, klenby šesti chodeb a stěny prostoru pod hlavním schodištěm.** Podobně jako v případě letohrádku královny Anny i tady se objevují příběhy z Vergiliových Aeneidy, ale také z Plutarchových Životopisů slavných Řeků a Římanů. Hlavním motivem klenby hlavního sálu je výjev, Aeneas prchá se svým otcem, manželkou a synem z hořící Troje. V navazujících obdélných polích pak vidíme výjevy s Marcem Curtiem, Mutiem Scaevolou, Antiochem a Stratonike, Kimonem a Pero, které obecně odkazují k jednotlivým římským virtus, ctnostem, na nichž byla založena římská říše. Ústřední reliéfy v šesti paprskovitých chodbách jsou věnovány Dianě, Herkulovi, Kleopatře, Venuši, Neptunovi a Minervě. Tyto hlavní postavy pak doplňují, bakchantky, satyrové, nymfy, tritoni, amorové, kentauri, ale i rámy tvořené plastickými ovocnými a květinovými motivy.

**Z hlediska stylového se řešení těchto štuků opírá o znalost starořímských štuků dochovaných zejména v římských hrobkách na Via Appia a v podzemních prostorách katakomb.** Prostředí, v němž se daný výjev odehrává je charakterizováno jen jednotlivými prvky, jakými atributy, bez ambice vybudovat reálné působící prostor. Základ každého výjevu tvoří hladká plocha, na níž jsou modelovány velmi jemné až minuciózní figury plné bohatých drobnopisně podaných detailů. Jedná se o tzv. fluidní reliéf, kde se plně trojrozměrný tvar jakoby boří nebo naopak vynořuje ze základní roviny. Podobný typ reliéfu se objevuje nejčastěji v okruhu žáků Rafaela Santi, jako byli již zmíněný Giulio Romano nebo Giovanni da Udine.

**Těsnou návaznost na štukové reliéfy v letohrádku Hvězda vykazují dochované části štukové výzdoby zámku v Nelahozevsi, který si vybudoval sekretář a komorní rada Ferdinanda I., Florián Griespeck z Griesbachu, který z titulu své funkce mimo jiné dohlížel na realizaci císařských staveb. S tímto vzdělaným a bohatým stavebníkem jsou spojeny i další význačné projekty, a to zámek Kaceřov, kde se můžeme setkat s krbem koncipovaným na základě vitruviánských předloh, ale kostel sv. Petra a Pavla v Kralovicích, jehož hlavní portál zdobí překrásné medailóny titulárních světců.**

**Výjevy s Aenaem a Marcem Curtiem, které daný sochař vymodeloval v prostorách Rytířského sálu zámku v Nelahozevsi dokládají, že se muselo jednat od jednoho z blízkých pomocníků Antonia Brocca, i když jejich modelace není tak jemná. Tyto reliéfy jsou však zajímavé také tím, že kromě fragmentů zlacení se na nich dochovaly pozůstatky polychromie, a to v odstínech zelené, modré a zlatookrové, které narušují naši zavedenou představu o monochromním charakteru renesanční štukové výzdoby na našem území.**

**Posledním význačným projektem, na němž se Antonio Brocco na našem území ještě podílel, je slavná zpívající fontána v Královské zahradě stojící v těsné blízkosti letohrádku.** Autorem návrhu fontány, který obdivoval jak Ferdinand I. tak jeho syn Ferdinand Tyrolský, byl italský malíř Francesco Terzio původem z Bergama, který v té době působil u Ferdinanda I. jako jeho dvorní malíř. Na realizaci kašny se podle dochovaných účtů kromě Antonia Brocca podíleli ještě čtyři další umělci. Mimo jiné také Hans Peisser, pravděpodobně žák Veita Stosse, který později působil ve službách Ferdinanda Tyrolského. Hans Peisser, jak víme, vymodeloval konkrétně nohu pod dolní nádobu fontány tvořenou těly d'áblů s obrovskými tlapami a navazující dolní nádobu členěnou mušlovým vypouklým kanelováním a ukončenou vlysem, v němž se v pravidelných intervalech střídají mužské maskarony s palmetami.

**Střední pilíř s postavami satyrů-atlantů, společně s horní mísou a vrcholovou figurou putta hrajícího na dudy a stojícího na delfínu vymodeloval právě Antonio Brocco.** Jedná se o sochařsky nejnáročnější část celé kašny, která je také výrazově nejbohatší. Horní nádobu člení na lícové straně kromě čtveřice putti hrajících roli atlantů další maskarony, které společně s postavičkami putti nejen nesou bohaté festony, které jsou rovněž součástí výzdoby, ale především zprostředkují tryskání pramínků vody z horní nádoby do nádoby spodní.



**Příprava forem byla poté svěřena společně Tomáši Jarošovi a dvornímu puškaři Wolfu Hofpruckerovi**, který také vystavil komplexní vyúčtování celého projektu. Společně také jednotlivé díly odlili. Na závěrečném cizelování se pak podílel ještě Vavřinec Kříčka z Bytíšky, a to opět společně s puškařem Wolfem Hofpruckerem. Práce na realizaci fontány započaly v roce 1562 a dokončeny byly v roce 1571. Mezitím v roce 1563 ještě navrhl Bonifác Wohlmüt pro fontánu spodní piscinu, pravděpodobně okrouhlého tvaru s mělkou obrubou, která však později zanikla. Do plného provozu byla fontána nejspíše uvedena až roku 1574, kdy byly dokončeny rozvody vodovodního potrubí s tím, že ještě předtím byla na nádvoří Pražského hradu, kde byla fontána dočasně umístěna, za přítomnosti císaře Maxmiliána II. provedena její zkouška. Po dokončení byla, jak víme dolní piscina fontány ještě obehnána železnou mříží s bronzovými sloupky, což se ovšem také nedochovalo. Původně fontána vrcholila motivem dvojhlavého císařského orla, který se však rovněž nedochoval.

**Z hlediska celkového řešení kašny se obvykle uvažuje o tom, že inspirací byla některá z kašen, které zdobily vilu Petraia nebo vilu di Castello nedaleko Florencie.** Vedle toho mohl Francesco Terzio rovněž znát předlohovou práci francouzského architekta Jacquesa Androueta du Cerceau z roku 1561, která rovněž nabízí vzory fontán obdobného typu. Zajímavé je nejen řešení celku s vysokým podílem figurální složky, která odkazuje k Venuši jako vládkyni Přírody a dárkyni života, ale zejména specifický vodní režim, který je nedílnou součástí jejího kompozičního řešení. Všichni nepochybně víte, že se této fontáně říká zpívající, protože kapky dopadající na jednotlivé nádoby kašny vydávají zvuky, které připomínají hudbu. Současně však jednotlivé prameny tvoří pestrou síť a vodní hladina zase zajímavé odlesky, které celé dílo uvádějí v život. Je to první fontána tohoto typu u nás. Její koncept je v tomto ohledu již ryze manýristický a další, kdo bude schopen na tento princip v plné míře navázat, bude až Adriden de Vries.

**Co se týče provedení figurální výzdoby tohoto díla je většina badatelů k její kvalitě skeptická.** Sochařská forma se jim zdá suchá a snad až příliš popisná. Zasadíme-li ale toto dílo do kontextu soudobého florentského sochařství ovládaného následovníky Michelangela Buonarotti a srovnáme-li je s produkcí školy ve Fontainebleau, pak se nám určitá míra výtvarné nadsázky mířící místy až k záměrné nehezčnosti figur, nebude zdát z pohledu výtvarné úrovně tak nízká. Naopak tato kašna se ukáže jako dílo nadmíru aktuální. Ostatně záhy po svém vzniku se stala jednou z význačných pražských pamětihodností, obdivovanou a navštěvovanou podobně jako samotný letohrádek nebo i celý areál Pražského hradu včele s chrámem sv. Víta.

**Na začátku 60. let se ve službách Ferdinanda I. objevuje další význačná sochařská osobnost, která později plynule přejde také do služeb jeho nástupce na trůně, Maxmiliána II.,** sochař Alexander Colin. Je to pravděpodobně poprvé, co se na našem území objevuje umělec z Nizozemí. Alexander Colin, jak víme, pocházel z Mecheln, vyučil se nejspíše u vlastního strýce a před vstupem do služeb středoevropských Habsburků podnikl poměrně rozsáhlou studijní cestu, která vedla jak do Francie, tak do Itálie a Německa. Do služeb Ferdinanda I. se dostal poté, co se proslavil sochařskou výzdobou zámku v Heidelbergu. Jeho prvním úkolem byla realizace monstrózního mausolea Maxmiliána I. v Innsbrucku, koncipovaného v duchu heroizace zemřelého, doprovázeného a oslavovaného rozsáhlou galerií jeho předků v podobě celofigurálních portrétů.

**Z období působení Alexandra Colina ve službách Ferdinanda I. se nám žádné význačné dílo nedochovalo. Velkou příležitostí se však pro něj stala realizace mausolea Ferdinanda I. a jeho manželky Anny Jagellonské, které u něj objednal krátce po svém nástupu na trůn Maxmilián II.** Mausoleum bylo od počátku určeno do chrámu sv. Víta na Pražském hradě a možná i proto byl jeho ideový program byl podstatně pokornější než v případě mausolea Maxmiliána I. v Innsbrucku. Zemřelí na něm měli být zobrazeni ve věčném spánku v očekávání Posledního soudu, který zde zpřítomňovaly nejen postavičky andělů s patričnými atributy, ale především stojící zehňající figura Vzkříšeného Vítězného Krista.

**Ačkoliv bylo už v roce 1573 dílo tak, jak bylo Maxmiliánem II. zadáno, dokončeno, byl projekt tohoto mausolea zásadním způsobem rozšířen.** Rudolf II. se totiž rozhodl, že mausoleum propojí nejen Ferdinanda s jeho chotí, ale, že se na něm objeví i postava jeho předchůdce na habsburském trůnu Maxmiliána II. Po převezení celého díla do Prahy v roce 1587 si pak císař ještě vyžádal, aby byla tumba doplněna o portréty vybraných českých králů, Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad kupodivu nevyjímaje. Celé dílo bylo tedy nakonec v prostoru chóru svatovítského chrámu osazeno až v roce 1589 a obehnáno překrásnou kovanou mříží.

**Celek se tedy nakonec skládá z monumentální hranolové tumbky, členěné pilastry a vpadlými poli, v nichž najdeme výrazně stylizované portrétní medailóny Karla VI. jeho čtyř manželek, Václava IV. Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad a kartuše s votivními nápisy.** Na horní odsazené části desky usedli andělci orientovaní směrem do prostoru, kteří nesou štíty s erbovními insigniemi jednotlivých zemí habsburské říše. Přímo pod nohama Ferdinanda I. pak stojí zmíněná postava Vzkříšeného Krista.

Na svrchní desku tumby je umístěno jakési trojdílné úmrtní lože, jež mimo jiné připomíná vyřezávaná deska za hlavami zemřelých, na jejímž vrcholu sedí andílek, který buď svíral nápisovou pásku odkazující k Poslednímu soudu nebo přímo příslušné atributy, váhy a meč. Postavy Ferdinanda I. a jeho ženy Anny Jagellonské spočívají svými hlavami na měkkých výšivkou zdobených poduškách. Maxmilián II. má své tělo položené na koberec, jehož jeden konec je srolovaný tak, aby podobně jako polštář tvořil pohodlnou podpěru hlavy.

**Tím však rozdíl v pojetí původní dvojice a doplněné třetí figury nekončí.** Zatímco Ferdinand I. a Anna jsou znázorněni v klidu, jejich těla jsou podána tak, jak mohla vypadat v okamžiku, kdy byla podobným způsobem vystavena před jejich uložením do sarkofágu či do rakve, tělo Maxmiliána ovládá zřejmý neklid. Jako by zde byl zemřelý císař zachycen v okamžiku, kdy vydechl naposled. Tomu odpovídá lehké pokrčení jedné z jeho nohou i natočení hlavy ve stejném směru. Záměrné odlišení přidaného gisanta působí zvláště, ale možná má svůj důvod, a to odlišit původní zemřelé od třetího teprve později přiřčeného společníka na úmrtním loži.

**Všechny tři portréty spojuje to, že jsou to portréty nadmíru idealizované, kde snaha o zachycení individuality zemřelých byla obětována ceremoniální vážnosti.** Tomu pak rovněž odpovídá to, že Ferdinand I. i Maxmilián II. mají na sobě zbroj doplněnou císařským pláštěm, korunou a jablkem. Na jejich prsou pak vidíme nám již dobře známý řád zlatého rouna. Oba jsou tedy představeni nejen jako panovníci, jejichž vláda trvá i po smrti, ale také jako rytíři. Připomeňme, že Habsburkové se považovali za obránce pravé víry, vyvolené pro tento úkol samotným Bohem, přičemž toto své poslání plnili nejen ve své vnitřní politice, ale zejména se podíleli na obraně Evropy proti silicím nebezpečí ze strany osmanské říše.

**V období vlády Maxmiliána II. se v severních Čechách objevuje početná řada vynikajících sochařských děl pocházejících z ateliérů na druhé straně Krušných hor.** Většinou se jedná opět o monumentální náhrobky a epitafy, které připomínají rostoucí moc zdejší šlechty povětšinou luterského vyznání, jako byli Redernové, Šlikové, Salhausenové, Lobkovické nebo i Brozanští. Vznikají tak celé enklávy saského sochařství od Frýdlantu přes Liberec k České Lípě, od Benešova nad Ploučnicí k Děčínu, přes Ústí nad Labem, Bílinu, Most a Chomutov až po Jáchymov.

**K nejskvostnějším dílům tohoto typu patří monumentální přístěnný náhrobek Bedřicha z Redernu s jeho manželkou a synem,** který vznikl v letech 1565-1566, nejspíše v dílně drážďanského sochaře zastupujícího druhou generaci Waltherů, Hanse Walthera. Náhrobek přichází s novým typem celkového řešení. Nejedná se již o prostou desku ani o jednoduchou edikulu s nástavcem, ale o monumentální trojosou architekturu rytmizovanou sloupy zdvihajícími se z hranolových soklů. Zadní stěna této architektonické struktury je probrána půlkruhem ukončenými nikami, do nichž jsou vsazeny figurální portréty tří členů rodiny Redernů. Sloupy společně s volutovitými klenáky vynášejí kompletní kladí, jež pak nese nástavec s votivními nápisy vztahujícími se k jednotlivým osobnostem. Ve cviklech jsou v reliéfu vysekány postavy letících efébů, které nesou Arma Christi, jako připomínku toho, co vedlo k našemu vykoupení z dědičného hříchu.

**Samotná architektura se vyznačuje na rozdíl od starší produkce saského původu harmonickými proporcemi a výraznou vyvážeností forem.** Současně s tím se zde setkáme s dekorativními motivy, které odkazují k nizozemskému manýrismu, zejména pak k tvorbě architekta, malíře, ale také sochaře Hanse Vredemana de Vriese. Na soklech sloupů, ale v dolní třetině jeho dřívů se objevují charakteristické zavíjené kartuše propojené se zajímavými figurálními prvky, nevšedně formovanými hermovkami i atlanty. Do bohatého tvarosloví pronikly také prvky memento mori, jako jsou například tyto lebky hledící si tvář v tvář na podstavci mezi Bedřichem z Redernu a jeho manželkou.

**Z hlediska sochařského ztvárnění portrétů zemřelých zde můžeme oproti starším funerálním dílům zaznamenat snahu zobrazit tyto věčné prosebníky s větší dávkou živosti i přesvědčivosti,** která se promítá jako do plné trojrozměrnosti postav, tak do jejich postoje, který je v případě mužských figur komponován do poměrně zdařilého kontrastu, a to navzdory brnění, které mají oba na sobě. Snaha o to dát portrétům větší živost a přesvědčivost se pak promítla také do celkem úspěšně zvládnutého pokusu o jejich individualizaci, pomocí drobných odlišných detailů v rámci jediného obličejového typu.

**S inspirací tvorbou Hanse Vredemana de Vriese se však v této době můžeme setkat nejen u saských autorů, ale také v dílech,** jejichž autory byly další generace italských umělců působících na našem území. Pravděpodobně přímo podle návrhu vznikla tumba Vratislava z Pernštejna z červenohnědého sliveneckého vápence, kterou do chrámu sv. Víta vysekal Giovanni Antonio Brocco. Tumba byla zhotovena krátce po smrti nejvyššího kancléře Království českého. Náhrobek zaujme nejen ušlechtilým celkovým řešením pracujícím s tvarem tumby, který bude mnohem později typický pro mensy barokních oltářů, tedy tumby s křivkovitě deformovaným dřívem, ale také výraznou redukcí dekoru, díky níž se naše pozornost soustředí na monumentální desku s pernějanským znakem na jedné straně a podivuhodně řešený portrét mrtvého Vratislava z Pernštejna na straně druhé. Figura se totiž jakoby potápí do základní roviny hladké desky. Podobně jako jsme to viděli na štukových reliéfech, kterými Antonio Brocco, jeho jmenovec vyzdobil vybrané prostory letohrádku Hvězda.

**Giovanni Antonio Brocco pocházel ze stejné oblasti jako Antonio Brocco a není vyloučeno,** že s ním byl v nějakém příbuzenském vztahu. Zdá se, že jeho tvorbu dobře znal, současně jej však ovlivnilo také to, že se pod vedením Alexandra Colina podílel na dokončení habsburského mausolea pro svatovítskou katedrálu. Pojetí postavy Vratislava Pernštejna je figurám z habsburského mausolea velmi blízké. Brocco jen ještě posílil zvláštní stylizaci povrchového reliéfu postavy, díky níž působí tento portrét ještě více jako obraz věčnosti.

**Giovanni Antonio Brocco dodal v průběhu následujícího desetiletí do svatovítské katedrály celou sérii náhrobků,** které patří k tomu nejzajímavějšímu, co v tomto oboru v dané době v Praze vzniklo. Kromě náhrobků arcibiskupa obnovitele Antonína Brusa z Mohelnice a jeho následovníka Martina Medka a arcibiskupova bratra Petra Medka, které se vyznačují evidentní snahou o to, vnést do členění jejich oděvu nějaký pohyb a odlišit tak osobitou povahu každého z nich, sem dodal také náhrobek komorníka a nejvyššího štolby císaře Rudolfa II., janovského šlechtice Ottavia Spinoly.

**Tento náhrobek nabízí daleko rafinovanější řešení, které vychází z obdobných dobově oblíbených celofigurálních portrétů,** jaké reprezentuje například rozsáhlý soubor pláten chovaný v Lobkovickém paláci na Pražském hradě. Základem náhrobku je jednoduchá edikulová struktura s vysokým hladkým vlysem, do nějž je vysekán nápis, přičemž před tuto edikulu je jakoby představen rám s portrétem zemřelého. Kompozice tohoto portrétu vyvolává dojem, jako bychom viděli postavu Ottavia Spinoly v odraze ve velkém zrcadle.

**Stejně jako v případě malovaných portrétů, zaujímá postava celou výšku i šířku obrazové plochy,** jejíž pozadí je absolutně neutrální. Portrétovaný je zobrazen v majestátním postoji, v nejlepším oděvu a se všemi insigniemi dokládajícími jeho původ i společenské postavení. Důležitými prvky Spinolova portrétu je rytířská zbroj ozdobená křížem maltézských rytířů a samozřejmě meč, na němž má Spinola významně položenou svou levou ruku. Druhou ruku naopak opírá podobně jako panovníci o přilbu, která je umístěna na podstavci, na jehož čelní straně je vysekán Spinolův erb. Sebevědomý postoj postavy zobrazené záměrně ve třičtvrtě profilu korunuje hrdý výraz jeho tváře, efektně rámované vysokým okružím, které v dané době patřilo k aktuálním módním prvkům.

**Nezanedbatelné portrétní dovednosti Giovannioho Antonia Brocca, které prosvítají i přes záměrnou výtvarnou stylizaci vyznačující se cíleným vyhlazováním objemů** a uplatňováním kresebně podaných velmi jemných detailů, které rozhodně nebylo snadné v daném poměrně nehomogenním materiálu vysekat, dokládá nejen Spinolova tvář, ale také detail dalšího obdobného náhrobku, který najdeme v chrámu sv. Víta a který zachycuje podobu Jana Metycha z Čechova. Obličejové rysy zachycené Giovanni Antoniem Broccem nám tak dodnes vyprávějí o muži inteligentním a citlivým s jistým sklonem k melancholii.

**Vedle svatovítského chrámu patřilo k nejoblíbenějším místům posledního odpočinku v období na přelomu 16. a 17. století v Praze,** kostel malostranských augustiniánů zasvěcený sv. Tomáši. Kromě řady význačných šlechticů z dvorského okruhu, zde najdeme dodnes náhrobky například architekta Ulrica Aostalli, hudebníka Andrey Mosta, anglické básnířky Westonie nebo význačného rytece Aegidia Sadelera. A právě v tomto kostele najdeme typ náhrobku, který na rozdíl od těch dosavadních pochází přímo z Itálie, a to konkrétně z oblasti Lombardie.

**Je to náhrobek věnovaný Giovannimu Battistovy Stampa de Clave, význačnému italskému obchodníkovi.** Základ náhrobku tvoří deska ohraničená na spodní straně profilovanou lištou, shora pak oblamovanou římsou, jejíž krajní úseky vynášejí křídla sfing, jež jsou zformovány do podoby hermovek s dolními částmi zatočenými do volut, jež pak celý náhrobek uzavírají na bočních stranách. Střední část desky je vyhrazena votivními nápisu vsazenému do rolverkové kartuše, kterou na spodní straně nese okřídlená andílčí hlavička a v horní pak jako klenák uzavírá motiv memento mori v podobě lebky. Vymezený úsek nad tím vyplňuje další rolverková kartuše s monumentálním erbem zemřelého. A po stranách je deska ukončena motivem váz planoucích věčným ohněm, které na jedné straně opět svým urnovým tvarem odkazují k naší smrtelnosti a současně jsou připomínkou života věčného a které jsou odvozeny z antických náhrobků.

**Při sledování tvorby význačného italského sochaře působícího v Praze Giovanni Antonia Brocca jsme dostali časově hodně daleko.** Nyní se vrátíme zase zpět do období vlády Maxmiliána II. V této době totiž vzniklo zejména na Moravě několik význačných zámeckých objektů, jejichž architektura nese zajímavou sochařskou výzdobu, na níž se vesměs nejspíš podíleli opět sochaři italského původu.



**První, který zde musíme zmínit je nejhonosnější zámek postavení Janem starším ze Žerotína, Náměšť nad Oslavou.** Tento zanícený český bratr nechal své sídlo náročně přestavět mezi lety 1572 a 1579. V rámci přestavby vzniklo prvé řadě nádherné arkádové nádvoří, v jehož středu najdeme kašnu se sochou Neptuna. Arkády nádvoří zdobí několik desítek figurálních reliéfů, které najdeme jak na parapetech zábradlí arkád a soklech sloupů, tak ve cviklech oblouků arkád. Jejich ikonografický program není zcela jasný, dá se pouze předpokládat, že podobně jako o něco mladší velmi podobná sochařská výzdoba zámku v Rosicích, který vybudoval Janův syn Karel ze Žerotína, mají alespoň některé reliéfy symbolický význam. Najdeme zde postavy nehezkyh prsatých d'áblů, ale i draků, sfing. Maskarony se šátkovými festony se střídají s vegetabilními motivy. Příznačná je pro tyto reliéfy výrazná stylizace vyplývající ze závislosti na grafických předlohách. **Co do provedení sochařsky zdařilejší a co do kompozice zajímavější jsou figurální prvky,** které zdobí hlavní vstupní portál. Opět se zde setkáme s drakem i gryfem, ale také orlem a lvem rozkročeným na delfínech. Tyto reliéfy jsou sekány výrazně jemněji a s větší bravurou v podání celku i detailů dodávající těmto prvkům určitou svěžest a živost.

**V kontrastu s nimi pak socha Neptuna, ačkoliv se jí z hlediska celkové kompozice,** přesvědčivého podání kontrastu ani zpracování drapérie, která je schopna reflektovat přirozené chování textile, nedá nic vytknout, nepůsobí ani zdaleka tak živoucně, jako reliéfně podaná bájná stvoření ze zábradlí schodiště vedoucímu k hlavnímu portálu. Posledním významným sochařským prvkem tohoto zámeckého areálu je arkýř vystupující z jihozápadního nároží tohoto objektu, kde ve spodní části hrají roli jakýchsi podivuhodných konzol dvě mužské polopostavy zobrazené v aktu, které obě svírají kyj a obě by tak mohly představovat bájněho Herkula stejně jako obecný typ hrdiny.

**Rozsáhlý soubor reliéfů nabízí také arkády nádvoří zámku v již zmíněných Rosicích, které vznikly o něco málo později než reliéfy v Náměšti nad Oslavou.** Ikonografický program těchto reliéfů byl interpretován tak, že v nejspodnější vrstvě se objevují reliéfy, které odkazují na ctnosti stavebníka, jako je tato Abundantia, nebo-li Štědrost. Parapety prvního patra zdobí dekorativní vázy, rozety, bájná zvířata a postavy ležící ženy s květinou a ležícího muže, které snad odkazují k majiteli zámku a jeho manželce. Pes nacházející se mezi těmito reliéfy by pak mohl odkazovat k manželské věrnosti. Ve cviklech prvního patra jsou vysekány válečné trofeje. Na parapetech druhého patra se objevují postavičky putti společně s delfíny, draky a groteskami. A konečně cvikly druhého patra nesou heraldická znamení v zavíjených kartuších. Kromě žerotínského erbu, který se tu vyskytuje hned dvakrát se zde setkáme se znaky rodů, s nimiž byli Žerotínové spřízněni. Navzdory těsné časové návaznosti, ale přímé vazbě na objednavatele se nezdá pravděpodobné, že by na souborech v Náměšti a v Rosicích pracovala tatáž skupina sochařů. Naopak styl reliéfů je natolik odlišný, že se téměř nepochybně jednalo od různé umělce.

**Výtvarně vůbec nejzajímavějším sochařským prvkem, který najdeme na zámku v Rosicích, jsou postavy dvou atlantů zobrazujících na jedné straně Herkula a na straně druhé Samsona.** Tyto figury byly původně součástí monumentálního vstupního portálu a jako takové mimo jiné hráli roli strážců vstupu do sídelního objektu. Objevuje se zde tedy téma, které bude v několika variantách na našem území rozpracováno až v baroku. Samotné sochařské ztvárnění obou postav je mimořádně kvalitní, ať už se to týká kompozice obou postav, které se doslova hrbí pod tíží břemene, jež svými rameny vzpírají, ale i detailu jejich modelačního provedení. Typika obou postav připomene díla pozdně renesančního sochaře působícího ve službách Cosima I. Velikého ve Florencii Vincenza de Rossi.

**Kolem roku 1580 vznikl také vůbec nejkvalitnější a nejzajímavější soubor reliéfů zdobících arkády nádvoří zámeckého objektu, a to v Bučovicích.** Zatímco autora či autory reliéfů v Náměšti nad Oslavou ani v Rosicích neznáme, v případě Bučovic se před námi vynořují hned tři jména, Elia Canevalle, Antonio Silva a pravděpodobně také Francesco Canevalle. Stavebníkem tohoto monumentálního projektu, jehož podoba byla možná zachycena na jednom ze soklů v přízemí arkád v podobě antikizující bysty, byl Jan Šembera z Boskovic.

**Znovu se setkáváme s obtížně vyložitelným souborem složeným z bájných bytostí a příšer,** které snad odkazují k hříchu a herezi nebo naopak dávnému antickému světu, dále z vojenských trofejí odkazujících k válečným úspěchům stavebníka, ale také ze zátiší s hudebními nástroji, které by mohly mít vazbu na to, že stavebník byl milovníkem a mecenášem hudby. Ambivalentní možnost výkladu vybraných zobrazení ještě komplikuje skutečnost, že se zde objevují záměrné výtvarné žerty, jako je tento reliéf, kde čáp chytá žábu a současně jiná žába chytá podivně tlustou žízalu či červa, který obepíná čapovy nohy. Sám čáp má pak na hrudi vymodelovanou mužskou tvář. Nejspíše se bude jednat o narážku na nějaké dobové úsloví s mravoučným výkladem. Jistý žertovný moment ale překvapivě nabízejí také samotné vojenské trofeje, kde centrální motiv v podobě antikizujícího krunýře má zcela záměrně zdůrazněnou hýžd'ovou partii vystrčenou navíc jakoby na diváka.

**Z hlediska samotného kamenosochařského provedení je třeba zdůraznit, že se tyto reliéfy vesměs vyznačují velmi mělkou a jemnou modelací, u níž je dobře patrné, že jejich autor uměl dobře pracovat s modelační a prostorovou zkratkou a že mu navíc byla velmi blízká výtvarná nadsázka, která je pro období pozdní renesance a manýrismu obecně charakteristická. K tomuto souboru bučovických reliéfů se velmi těsně váže portál, jež je dnes součástí Nové radnice v Brně, který vznikl rovněž v 80. letech 16. století a který by tedy mohl být dalším dílem stejné skupiny sochařů.**

**Zhruba ve stejné době se pak v Brně objevuje vůbec nejvýstavnější renesanční měšťanský dům, který se také vyznačuje bohatou sochařskou výzdobou na hlavním průčelí. Je to dům Christopa Schwanze, který stojí na náměstí Svobody. Jeho sochařská výzdoba je spojena s osobností Giorgia Gialdi, pocházejícího opět nejspíše z oblasti okolo Ticina, který se usadil v Brně, kde umírá v roce 1608. Jeho autorství máme v tomto případě doloženo dochovanou smlouvou.**

**Giorgio Gialdi uplatnil své umění jednak na ostění hlavního vstupního portálu, na dekorativních rámech okenních ostění a dále také na souboru reliéfů, které v pásech, podobně jako v Náměšti nad Oslavou pokrývají dva půlválcové arkýře. Neoriginálnější prvkem portálu jsou zvláště působící páry hermovek zasunutých za sebe, kde v případě levé z nich stojí v popředí ženská figura, zatímco v případě pravé hermovky je tomu naopak. Kontrastně jsou pojata také gesta a výrazy obou párů, kde v případě levé z nich hrají roli alegorie vita activa žena v případě pravé dvojhermovky právě muž. Ačkoliv prvotní inspirace tohoto typu sochařského prvku v rámci struktury portálu pochází od Vitruvia, nevšední výtvarné pojetí obou postav i jejich vzájemného vztahu připomene jednak podobně zvláštní monumentální postavy atlantů na průčelí paláce Omenone v Miláně od Pompea Leoniho, gesto ženy na levé hermovce by zase mělo svůj předobraz v obdobných erotizujících motivech na obrazech a sochách druhé fontainebleauské školy.**

**Součástí výzdoby portálu jsou pak také postavy ve cviklech, které symbolizují ctnosti Christopa Schwanze, jenž je zde také připomenut iniciálami S. C. Na levé straně portálu je to Spravedlnost s mečem a váhami, na pravé pak Naděje s kotvou a ptákem. Původní trojúhelníkový nástavec edikulového portálu vrcholil ještě trojicí dalších ženských postav, které se ovšem nedochovaly a jejichž význam nám není znám.**

**Sochařská výzdoba samotných arkýřů má opět velmi pozoruhodný koncept nejen ikonografický, ale i formální. Pásky, které obíhají oba arkýře svým pojetím upomínají na antické triumfální sloupy. Pozadí postav tvoří mnohdy jak architektura, tak krajina a výjevy obvykle překračují hranici daného obrazového pole a záměrně se snaží navázat kontakt s divákem. Vyskytují se zde také některé historické osobnosti, které jsou identifikovány i pomocí nápisů v jejich bezprostřední blízkosti. Najdeme zde postavy Hektora, hrdinného obránce Tróje, dále císaře Karla Velikého, nebo Gottfrieda z Boullionu se spoutaným a poraženým Saracénem. Tyto hrdiny starověku a středověku na druhém z arkýřů doplňují hrdinové starozákonní, a to konkrétně, Jozue nebo Juda Makabejský.**

**Nejen samotné rozměry domu, ale i jeho výzdoba tak jednoznačně ukazují, že se vlastně už nejedná o měšťanský dům, ale spíše městský palác, který si svou výtvarnou náročností nezadá s dobovými sídly šlechtickými. Skutečnost, že si takový objekt mohl dovolit vystavět pouhý obchodník a měšťan, výmluvně dokládá zásadní proměnu, kterou celá společnost v průběhu 16. století prodělala. Ostatně Schwanzův dům není žádným solitérem. Obdobný náročně zdobený arkýř nabízí v Olomouci Haunschildovský dům a rozsáhlou sérii figurálních reliéfů v parapetních polích oken zase dodnes nese tamější dům Václava Edlmana. O něco skromnější výzdobu nese také dům Matěje Mydláře v Chrudimi.**

**Nástupcem Vratislava z Pernštejna na postu nejvyššího purkrabího Království českého se stal Vilém z Rožmberka. A právě on stojí za dalším význačným projektem 80. let 16. století, zámek Kratochvíle. Toto letní sídlo charakteru monumentálního letohrádku postavil pro Viléma z Rožmberka jedna z nejvýznačnějších osobností působících na našem území v dané době, Baldasare Maggi. Tato nádherná stavba založená v lovecké oboře byla podle vzoru jiných staveb také vybavena skvostnou štukovou výzdobou, která se pochopitelně soustředila v reprezentativních prostorách letohrádku. Baldasare Maggi měl ve své družině spolupracujících autorů nejen skvělého kameníka Antonia Comettu, ale také specialistu na štuky, Antonia Melana, který jak sami vidíte svoje dílo také hrdě signoval „ANTONIVS MELANA FECIT“.**

**I Antonio Melana pocházel z oblasti Ticina, tedy od komských jezer. Na Kratochvíli svými štuky vyzdobil Zlatý sál a tzv. Modrý a Bílý pokoj. Jeho spolupracovníci se pak podíleli také na výzdobě kaple, kde najdeme kromě nástrojů Kristova umučení postavu Boha Otce, holubici Ducha svatého a celou řadu drobnějších dekorativních motivů. Jiný jeho spolupracovník je pak autorem štukových svorníků ve tvaru groteskních hlav ve vstupních prostorách před Zlatým sálem. Již zmíněnou Melanovu signaturu najdeme právě v nejvýstavnějším Zlatém sále, a to v tabulce, kterou přidržuje překrásná dívka v bohatě zdobeném dobovém šatě. V téže místnosti se pak ještě objevuje doplněk k této signatuře. Je v něm konkrétně napsáno: „HOC OPVS EST GRATIA DEI OPERATVM.“ Neboli: „Toto dílo bylo provedeno díky milosti Boží.“**

**Zlatý sál byl hlavní reprezentativní místností zámku Kratochvíle. Vilém z Rožmberka** zde přijímal nejvýznamnější hosty a také zde pořádal slavnosti. Není proto divu, že jeho výzdoba je věnována oslavě rožmberského rodu a středobodem všeho pak je tzv. Zlatý rožmberský jezdec, postava rytíře ve zlaté zbroji na vztyčeném koni, kterého o něco později vytvořil pro mauzoleum Viléma z Rožmberka v krumlovském kostele sv. Víta Jiří Bendl. V těsném sousedství čtvercového pole s rožmberským jezdcem na zlatém pozadí jsou vymodelovány ve čtyřech obdélných polích personifikace čtyř kardinálních ctností, tj. Spravedlnost, Umírněnost, Prozířetelnost a Statečnost, které se vztahují obecně k rožmberskému rodu stejně jako k osobnosti Viléma z Rožmberka konkrétně. V rozích mezi těmito obdélnými poli jsou pak erby čtyř Vilémových manželek.

**Další oválná pole v této místnosti zobrazují vybrané výjevy z římských dějin podle podání Tita Livie. Vidíme zde hrdiny starověkého Říma, kteří se** zasloužili o vlast, a to i formou sebeobětování. Tyto výjevy však byly současně chápány jako aluze na podobné zásluhy rožmberského rodu, který svůj původ podle legendy odvozoval od italského rodu Ursini. Výjevy z Tita Livie pak doplňovaly ještě další štuky připomínající starořímské ctnosti.

**Pokoje, které obývala tehdejší manželka Vilém z Rožmberka, Polyxena z Pernštejna, tedy Bílý a Modrý pokoj, byly rovněž vyzdobeny štuky s výjevy** z římské historie i mytologie, ale také symboly vztahujícími se k antickým božstvům, konkrétně k Floře a Pomoně, přičemž Venuši vládkyni Přírody jako jakousi nástupkyni Kybelé zde připomínali společně ptáci, květiny, ale i postavičky Amorů.

**Zajímavé je, že Antonio Melana se při koncipování jednotlivých výjevů neopíral ani tak o italské předlohy, ale naopak překvapivě o záalpskou grafiku,** zejména o dřevořezby Josta Ammana vyhotovené pro nové vydání římských dějin Tita Livie. Nutno dodat, že Melana použité předlohy nepřebíral doslovně. Naopak, většinou vypustil bohatý kompars a celou řadu vedlejších motivů, které by komplikovaly čitelnost daného výjevu, a soustředil vše pouze na hlavní aktéry a hlavní motivy. Modelaci tak zachoval také výraznou lehkost a svěžest, díky níž je pohyb postav, ale i dramatickosti daného výjevu vždy velmi přesvědčivá. Efektivním způsobem také využil lokálního zlatce, které napomáhá přehledné strukturaci každého obrazového pole.

**Společně s Comettou vytvořil Antonio Melana také výzdobu dvou krbů, které Cometta navrhl inspirován podobnými sestavami publikovanými** Sebastianem Serliem. V nástavci prvního krbu najdeme toliko erbovní znamení stavebníka a jeho manželky, ale v případě druhého z nich je v obdélném rámu v nástavci krbu vymodelována ženská postava, která nejspíše představuje římskou bohyni Vestu, bohyni ohně a ochránkyni domácího krbu, a tedy i štěstí.

**Velmi obdobné krby navrhl Antonio Cometta také pro Zachariáše z Hradce a jeho zámek v Telči, kde se také znovu setkáváme s tvorbou Antonia** Melana. Tentokrát se jednalo o úkol zcela jiné povahy. Pro tamější zámeckou kapli Věch svatých vytvořil dvojici štukových postav Zachariáše z Hradce a jeho téměř o dvacet let dříve zemřelé manželky Kateřiny Hradecké z Valdštejna na víku monumentální tumbě z bělostného mramoru.

**Zámecká kapele v Telči** byla postavena v 70. letech 16. století, přičemž již od počátku byla koncipována tak, aby jakýmsi středobodem celého prostoru byla právě zmíněná tumba odkazující na Zachariáše z Hradce a jeho manželku, jejíž ostatky byly také podle přání uvedeného v závěti Zachariáše přeneseny z tamějšího farního kostela sv. Jakuba po jeho smrti do zámecké kaple a uloženy ve společné kryptě ještě s ostatky jejich na sklonku 70. let zemřelého syna Menharta Lva.

**Ačkoliv postavy zemřelých na víku tumbě jsou sochařsky rozhodně nejzajímavější, nejsou zdaleka jediným štukovým prvkem tohoto prostoru.** Na klenbě nad tumbou jsou vymodelovány dva starozákonní výjevy, Ezechiellovo vidění v Údolí suchých kostí a Chizkijášovu nemoc a potěšení. Dále zde najdeme postavy letících andělů, čtyř evangelistů a osmi apoštolů. Na triumfálním oblouku je vymodelován reliéf odkazující k jedné ze tří teologických ctností, Lásce, a závěr kaple nese štukový obraz Nejsvětější Trojice a figury dalších ctností. To vše doplňují nástěnné malby, kterým dominuje Zvěstování Panně Marii.

**Tumba, na níž by byl zobrazený manželský pár, je u nás výjimkou.** Podobně jako je výjimečná samotná kombinace materiálů, mramorového sarkofágu a ve štuky vymodelovaných postav zemřelých. Podobně nezvyklý je nakonec i koncept samotného portrétu. Oba zemřelí jsou zobrazeni se zavřenými očima, tedy ve věčném spánku, ovšem současně také jako věční prosebníci, neboť jejich paže jsou navzdory jejich smrti sepnuté k věčné modlitbě, která se navíc přímo vztahuje k zobrazením na klenbě, jež představují předobrazy Posledního soudu, tedy okamžiku, kdy dojde k poslednímu zúčtování.

**Sochař tady možná na přání samotného objednavatele zkombinoval dva různé typy pojetí portrétu zemřelého, a to dokonce dva typy, které jdou** jakoby proti sobě. Oba portréty jsou také skutečným obrazem věčnosti, tváře zemřelých si zachovávají zvláštní posmrtnou strnulost, jež má být obrazem důstojnosti, kterou si tyto lidé uchovali i po smrti. Podobně jako v případě Colinova habsburského mauzolea, i tady se autor gisantů soustředil na podrobný popis všech detailů jejich bohatého oděvu. Krajčím, výšivkám, ale i jemnému zdobení brnění Zachariáše z Hradce věnoval sochař mnohem větší míru pozornosti než obličejům zemřelých manželů. Ty si zachovávají jistou míru záměrné nekonkrétnosti.

**Vůbec nejexkluzivnější štukovou výzdobu pocházející z 80. let 16. století. najdeme na zámku v Bučovicích, jehož koncepci navrhl Jacopo Strada, knihovník, učený antikvář a umělecký poradce Maxmiliána II.** Nejspíše on stojí v pozadí ikonografického programu štukové výzdoby pěti místností v přízemí zámku, které podobně jako kaple v telčském zámku nabízejí koncept komplexního díla. Štuky se zde plynule prolínají s malovanými částmi, které najdeme nejen ve štukových rámech, ale také na stěnách, kde malba naopak napodobuje plasticitu štuků. Původní působení těchto místností dnes není úplné, protože štuky, a to bohatě zlacené i kolorované, které se díky této koncepci plynule propojovaly s nástěnnými malbami, doplňovaly také tapisérie, zaujímající s výjimkou okenních výklenků a přilehlých úseků stěny, všechny stěny těchto prostor.

**Výlučný charakter těchto štuků se projevuje nejen v jejich barevnosti, jejíž součástí je i vykládání barevnými skličky,** a míře provázání s malbou a tapisériemi, ale především v uplatnění plně trojrozměrných postav s celou řadou silně antikizujících motivů. V císařském pokoji vidíme císaře Karla V. na koni porážejícího pohana. Jeho postavu zde doplňují monumentální imperátorské bysty, ale také Mars, jako bůh války. V dalších místnostech dominuje danému prostoru monumentální postava, jíž je sál věnován, tedy Diana. Kromě ní je zde také zobrazena Europa, Leda a Zeus s tím, že tyto postavy doplňují části plastické zčásti malované atributy a malovaná je také krajina, která tvoří pozadí těchto výjevů.

**Nejen z pohledu celkové koncepce a ikonografie, ale i provedení sochařské výzdoby zde máme dílo,** které snese srovnání s tím nejkrásnějším, co vznikalo ve stejné době v jiných význačných střediscích umění, například zámcích francouzských králů jako je Fontainebleau nebo Blois. Vedle toho zde můžeme rozeznat vliv florentského sochařství druhé poloviny 16. století, a to konkrétně tvorby Bartolomea Ammanati či Vincenza de Rossi.

**Osmdesátá léta 16. století jsou rovněž obdobím, kdy se u nás objevují první práce od sochařů působících ve Vratislavi.** Na prvním místě je třeba uvést dílo Hanse Gruytera řečeného Fleisser, který vytvořil pro Jiřího Pruskovského nejen portrétní poprsí Ferdinanda I. a Maxmiliána II. pro hradní bránu jeho sídla ve Starých Hradech, reliéfy Cerery, Neptuna, Bakcha a Diany pro kašnu, ale zejména nový hlavní oltář pro tamější hradní kapli.

**Hans Gruyter navrhl retábl, který se od svých barokních následovníků liší pouze v uplatněném dekoru.** Základem je trojosá architektura se zvýrazněnou střední osou, která vrcholí štítovým nástavcem, zatímco krajní osy uvozené dvojicemi představených sloupů, mezi něž jsou vloženy mělké niky pro sochy, ukončují úseky roztrženého do voluty zavinutého a na okrajích stlačeného frontonu. Velmi blízko k prvním barokním sochám na stejné téma, které najdeme na oltáři v kostele u Panny Marie Sněžné, mají obě postavy apoštolských knížat, naopak reliéfy na střední ose, ať je se jedná o ústřední výjev s Křtem Páně nebo i reliéf v nástavci, ty se naopak drží pozdně renesanční tradice, která v prostoru střední Evropy i nadále mísí vlivy italské s vlivy nizozemskými, ale i tradicí pozdní Podunajské školy.

**Ivo Kořán se domnívá, že s Vratislaví souvisí také vznik monumentální kašny ze sliveneckého vápence, kterou na začátku 90. let 16. století nechal zřídit primátor Krocín z Drahoberje** a která byla bohužel zničena a odstraněna v roce 1862. Torzo této kašny dochované v Lapidáriu Národního muzea však dodnes vypovídá o její někdejší kráse, kterou dokládají také kresby, rytiny, ale i malované obrazy, které ji ještě stačily zachytit na místě.

**Kašna se skládala z třináctiboké dolní nádoby zdobené reliéfy zvířetníku odkazujícími ke dvanácti měsícům.** Třinácté pole bylo vyhrazeno znaku primátora. Pilířky mezi poli zdobily postavy ctností s tím, že z čelní strany vyrůstal sloupek s postavou sv. Václava jako hlavního zemského patrona a znakem Starého Města, na kterém pak seděl Neptun na dvou delfinech. Ve středu dolní nádoby vyrůstal pilíř v závěru dolní etáže zdobený festonem přidržovaným maskarony, horní část pilíře obklopovala čtveřice postav, která současně plnila roli atlantů nesoucích horní nádobu zdobenou tritony a tritónkami. Čtyři atlanti reprezentovali čtyři živly: Neptun s delfinem vodu, Jupiter s blesky oheň, Minerva vzduch a Tellus zemi. Na kašně se dochovala signatura „L W“, díky níž Ivo Kořán uvažuje o tom, že autorem by mohl být některý z příslušníků rodiny Waltherrů.

**Zcela nepochybně je však dílem vratislavského sochaře vůbec největší monument obdobného typu, který u nás v daném období vznikl, a to je slavné mauzoleum Melchiora z Redernu, které dodnes stojí v kostele ve Frýdlantě.** Tento neskromný monument, který nepokrytě vzdává hold jednomu z nejvýznamnějších členů této rodiny, ve srovnatelné podobě jako v Itálii oblíbené jezdecké pomníky věnované v první vlně rovněž především vojevůdcům, je jedním z nejvýznamnějších děl Gerharda Hendrickse, sochaře působícího v dané době ve Vratislavi, pocházejícího však z Nizozemí. Objednala jej vdova po tomto císařském generálu, Kateřina rozená Šliková, a to krátce po jeho smrti.

**Muselo se jednat o nesmírně nákladný projekt. Základ celku tvoří monumentální trojosá architektura pracující se edikulou,** která opět připomene nejen soudobé oltářní retáblu, ale především monumentální slavobrány, které byly budovány při výjimečných slavnostních příležitostech, jako byl v Praze slavnostní vjezd a korunovace císaře Maxmiliána II. Architektura samotná byla vytvořena z barevného mramoru, tmavě zeleného dovezeného ze Slezska, červenavého sliveneckého vápence a světle zeleného dovezeného až z Anglie. Nejen nápisové desky, ale i reliéfy znázorňující vojenské úspěchy Melchiora z Redernu a především všechny tři monumentální portréty zemřelých, Melchiora, Kateřiny a jejich syna byly odlity z bronzu, nápisy a reliéfy pak byly ještě opatřeny zlacením plátkovým zlatem.

**Celek se nese takřka bezesbytku v duchu oslavení Melchiora z Redernu.** V soklové části najdeme v roli zlomených atlantů postavy schoulených Turků, na reliéfech jsou zobrazena jeho vítězství nad Turky v Uhrách a nástavci dominuje Redernovský erb, po jehož stranách jsou pak umístěny postavy starozákonních hrdinů a bojovníků které jsou zde chápány, jako předchůdci či předobrazy vojevůdce. Vedle Judy Makabejského a Davida, kteří jedou redernovskému erbu vstříc, po jeho stranách poklekli Jozue a Gedeon.

**Neživěji jsou paradoxně podány postavy pokořených Turků. Postavy zemřelých v majestátních pózách však připomenou obdobné oslavné portréty příslušníků rodiny Medici,** které vyšli z ateliéru Giovanniho da Bologna a jeho tehdejšího spolupracovníka Pietra Taccy. Srovnání by toto Hendricksovo dílo sneslo také s portréty španělských Habsburků, které najdeme po stranách hlavního oltáře v Escorialu. Všechna díla se vyznačují vytříbenou vysoce estetizovanou modelací založenou na kontrastu výrazně hladkého objemu členěného drobnými graficky podanými detaily pojatými nadmíru popisně.

**Zatímco v jižních Čechách, východních Čechách a na Moravě se v posledních dvou desetiletích 16. století setkáme zejména se sochaři italského původu,** kteří pracují nejen v mramoru a štuku, ale také v místním pískovci, sochařskou produkci v severních a severozápadních Čechách i nadále ovládají mistři ze Saska. Kromě Drážďan patřila k dalším význačným střediskům saského renesančního sochařství díky Hansi Köhlerovi také nedaleká Míšeň. Jeho díla byla dodána jak do Benešova nad Ploučnicí tak do Valtířova a do Svádova. Do kostela v Benešově dodal kazatelnu, do Valtířova a Svádova pak epitafy pro Salhauseny.

**Dnes si část z těchto děl můžete prohlédnout v přesunutém někdejší děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie.** Právě do tohoto kostela byly také dodány dva protějškové epitafy z dílny Franze Diettricha z Freibergu. Tyto epitafy se svým formálním řešením, ale i ikonografickým programem velmi blíží oltářním retáblům, jak to můžete vidět na tomto epitafu Vavřince Zelendra z Prošovic. Základ epitafu tvoří dvouetážová architektura edikulového typu osazená na vysokou predelu tvořící jakýsi sokl edikulové struktury hlavní etáže. Střed predely zaujímá nápisová deska vložená do zavíjené kartuše, po jejích stranách jsou umístěni letící efebové. Z patky predely vybíhají po obou stranách konsolovitá podia, na nichž byli umístěny postavy světců, a to konkrétně sv. Vavřince a sv. Františka.

**Hlavní část epitafu je rámována sruženými sloupy nesoucími kompletní kladí,** zalamující se nad podporami. K oběma bokům edikuly se přimykají prokrajovaná křídla ukončená závitnicemi, z nichž vyrůstají další postavy efebů. Pole vymezené edikulou zaujímá monumentální plastický obraz znázorňující Ukřižování Krista s bohatým figurálním komparesem, který je modelován ve vysokém reliéfu a na mnoha místech překračuje hranice obrazového pole vsazeného opět do kartuše se zavíjenými okraji. Nástavec je pak věnován obdobně koncipovanému reliéfu Kladení Krista do hrobu, komponovanému na rovině nakloněné směrem k divákovi tak, aby mrtvé tělo Kristovo bylo dobře rozeznatelné.

**Blížkost řešení epitafu a hlavního oltáře může doložit dílo jiného saského mistra , Melchiora Kuntze, které najdeme v kostele v Krásném Březně.**

S převýšeným gotickým prostorem závěru tohoto kostela si autor oltáře poradil tak, že na obvyklé dvě etáže architektonické struktury retáblu nasadil ještě jednu. Na rozdíl od architektury Zelenderova epitafu od Franze Diettricha není architektonická struktura hlavního oltáře tak logická. Vertikální prvky, následující etáže, totiž porušují rytmus a nasedají na římsu spodní etáže v místech, kde je nejsubtilnější, protože probíhá nad středním polem. Přesto se jedná o velmi tvůrčí počín a jak ještě uvidíte, tento pyramidální způsob upřádání takového oltáře bude přitom aktuální i krátce po polovině 17. století.

**Kromě tohoto celkového řešení zde můžeme vidět celou řadu zajímavých prvků a motivů, které jsou ryze aktuální.** Jednak je to tvarování soklové části predely, kde sdruženým podporám odpovídají výrazné konzoly zdobené beschlagwerkem a maskarony s festony, prky, které opět odkazují na vzorníkovou tvorbu Hanse Vredemana de Vries. Boční křídla v hlavní etáži retáblu mají podobu mohutných kartuší, z nichž vybíhají soklíky pro sochy. Propojení mezi střední částí střední etáže retáblu a okraji říms hlavní etáže retáblu pak zprostředkovávají volutová křídla, která jsou samozřejmě odkazem na podobně koncipované štíty římských kostelů, mezi jinými například slavného Il Gesú.

**Ostatně přímé spojitosti s římskou tvorbou dokládá také bohatá sochařská výzdoba oltáře v kostele v Krásném Březně.** Je naprosto nepochybné, že Tobias Lindner poznal římské práce Michelangela Buonarrotiho a právě na tuto etapu jeho sochařského a malířského projevu v tomto svém klíčovém díle na našem území navazuje. Nejen postavy apoštolských knížat sv. Petra a sv. Pavla v hlavní etáži oltáře, ale i další figury světců, ve střední části oltáře přímo vycházejí z Michelangelovy sochy Mojžíše pro náhrobek papeže Julia II., ale také z jeho malovaných postav proroků, které Michelangelo zhmotnil na klenbě Sixtinské kaple a dalších heroizovaných postav, které pak namaloval na stěně s Posledním soudem.

**Hlavní složku sochařské výzdoby tohoto oltáře tvoří překrásné alabastrové reliéfy,** které svou kvalitou v suverénní kompozici jednotlivých výjevů, ale i podání všech postav včetně detailů architektury, krajinného rámce nemají u nás obdoby. Tak nějak nejspíš vypadal nádherný oltář, který byl pořízen do původně luterského kostela Nejsvětější Trojice, který byl na sklonku 16. století postaven na úpatí Petřína v Praze na Malé Straně.

**Tématem oltáře v Krásném Březně jsou samozřejmě dějiny spásy.** Střed predely proto zaujímá Poslední Večeře, střední pole hlavní etáže strom Jesse, jenž sám o sobě je upomínkou Ukřižování, dále následuje Zmrtvýchvstání Krista, a nakonec Nanebevstoupení Páně s tím, že na samotném vrcholu retáblu pak byl umístěn trůnící Kristus Salvátor. Reliéfy na bočních osách pak znázorňují, Zvěstování Panně Marii, Narození Páně s Klaněním pastýřů, Klanění sv. Tří Králů, a nakonec Křest Kristův.

**Ještě jsme tu nezminili žádnou z význačných sochařských dílen působících ve městě Pirna.** Odtud se v severních a severozápadních Čechách uplatnili zejména příslušníci rodiny Schwenke. My si zde ukazujeme dílo nejmladší generace tohoto sochařského rodu, epitaf rodiny Bockových od Michaela a Davida Schwenke, který byl osazen v kostele ve Valtířově. Tento epitaf představuje další z obvyklých a hojně se objevujících typů, který znáte velmi dobře zejména z malovaných epitafů. Tento typ je příznačný tím, že jsou na nich příslušníci rodiny zobrazeni shromáždění kolem Ukřižovaného, a to tak, že po pravici Krista klečí muž a společně s ním jeho mužští potomci a po levici Krista, přímo naproti Bockovi jeho žena společně s jejich dcerami. Všichni mají ruce sepjaté k modlitbě a všichni jsou oděni tak, jak chodili v neděli do kostela.

**Trojosá architektonická struktura s nástavcem, tentokrát díky charakteru bočních křídel znovu upomene, navzdory použitému tvarosloví a modernímu dekoru,** gotické archy se skládacími křídly. Ale tato podobnost je již velmi vzdálená. Živé portréty všech příslušníků rodiny Bockovy, stejně jako Ukřižovaný vznášející se nad perfektně podanou vedutou a zejména mnohofigurální reliéf s Posledním soudem v nástavci upomenou naopak na díla význačných center manýrismu, mezi něž nepochybně patřila právě rudolfínská Praha.



## Sochařství na dvoře Rudolfa II.

**Umění hrálo v pojetí sebe prezentace Rudolfa II. velmi specifickou roli.** Bylo stejně jako věda jedním ze způsobů, jak uchopit makrokosmos, jehož obrazem se měly stát Rudolfovy všestranně zaměřené sbírky vycházející z dobového konceptu kabinetu kuriozit a kunstkomory. Jak těsné bylo provázání vědy a umění jako dvou tváří téhož jako dvou specifických a nezaměnitelných způsobů poznávání tohoto světa jako absolutního díla Stvořitele dokumentují nejlépe některé z obrazů Bartolomea Sprangera, jako je obraz **známý pod názvem Triumf moudrosti, který vznikl v 90. letech 16. století.**

**Znovu se toto téma pak objevuje na reliéfu, který je dílem nejtalentovanějšího sochaře působícího ve službách Rudolfa II. Adriana de Vries.** Tento reliéf je v inventáři Rudolfovy Kunstkomory z let 1607-1611 popsán jako „Císař říše římské Rudolf II na koni doprovázen sedmi svobodnými uměními, které představuje a jež se mu klaní.“ Dnes je toto dílo součástí sbírek ve Windsoru, ovšem původně, jak víme podle dobových popisů, visel na stěně tzv. druhé komnaty, a to společně s dalšími významnými díly Adriana de Vries reprezentující majestát císaře Rudolfa II., reliéfem „Alegorie na turecké války“ a reliéfním portrétem Rudolfa II.

**Prvním doloženým sochařem, který byl oficiálně přijat do služeb Rudolfa II. byl záhadný Hans Mont.** Proč záhadný? Protože o tomto sochaři víme jen velmi málo a jen stěží jsme také schopni s ním spojit nějaké dochované sochařské dílo, které by nám jasně doložilo, jaký byl jeho výtvarný projev na jedné straně a na straně druhé, jaký byl v dané době vkus Rudolfa II., co se týče právě sochařství.

**Hans Mont, v pramenech nazývaný také Giovanni de Mente či Monte nebo Johann de Monte, se narodil okolo roku 1545 v Ghentu.** Poprvé jej prameny s jistotou zachycují až v roce 1572, a to v ateliéru Giovanniho da Bologna, který je tak pravděpodobně právem považován za jeho hlavního učitele. Právě Giovanni da Bologna jej také v roce 1575 doporučil do služeb císaře Maxmiliána II., pro něž pracoval Hans Mont ve vídeňském Neugebäude a realizoval zde kdysi velmi bohatou, bohužel nedochovanou sochařskou a dekorativní výzdobu interiérů. Podle toho, co uvádí Karel van Mander, zde mimo jiné vytvořil obří sochy ze štuky, z čehož můžeme soudit, že podobně jako další žáci a následovníci Giovanniho da Bologna uměl nejen odlévat sochy z bronzu, ale že také uměl modelovat v hlině a ve štuky.

**První prací Hanse Monty pro nového zaměstnavatele byl návrh triumfální brány pro slavnostní vjezd Rudolfa II. do Vídně, která byla vztyčena na Bauernmarktu.** I když se jednalo o dílo efemérní povahy, z hlediska významu, to byl úkol nesmírně prestižní a mimo jiné nám to jasně dokládá, jaké bylo hned o počátku postavení Hanse Monty v Rudolfových službách. Dalším důležitým aspektem tohoto díla je, že víme, že Hans Mont nebyl jen autorem návrhu tohoto díla, ale také, že vymodeloval některé alegorické figury a další plastické prvky, které byly její součástí této brány ze štuky, tzn., že nám tato jeho práce dokládá jak jeho sochařský talent, tak jeho architektonickou představivost. Přestože jeho jméno v inventáři Rudolfovy Kunstkomory přímo nezaznívá, podle svědectví Phillipa Hainhofera se v jejích sbírkách nacházelo v roce 1617 celkem šest sochařských děl z mramoru a bronzu od tohoto autora. Obecně se předpokládá, že se jednalo o drobnější sochařské práce tzv. kabinetní kusy, které mnohdy sloužily jako prostředek diplomatického vyjednávání, dar za náklonnost či úplatek.

**Pobyt v Praze se Hansi Montovi bohužel stal osudným. Podle dobových svědectví si při míčové hře v Míčovně pražského hradu poranil oko tak nešťastně, že úplně ztratil plastické vidění, a proto se záhy rozhodl nejen opustit sochařství, ale o něco málo později i Prahu samotnou.** Od května roku 1580 už totiž působil jako stavitel města Ulm, kde se podílel na rekonstrukci městského opevnění. V roce 1582 jej zastihl Sprangerův přítel Hans Krafft v Kempten, pak mizí veškeré zprávy o tomto umělci.

**A tím záhadu okolo tohoto evidentně talentovaného a schopného umělce nekončí.** Žádné z pramenně doložených prací Hanse Monty se nám nedochovala, s výjimkou dvou signovaných kreseb, o kterých můžeme pouze říci, že jsou z hlediska stylistického velmi blízké projevu Bartolomea Sprangera. Hypoteticky jsou s Hansem Montem spojeny dvě sochařské práce, a to jednak bronzová skupina Venuše s Adonidem, která je uložena ve Stockholmu, ale pochází ze sbírek Pražského hradu a dále často reprodukováne sousoší Venuše s Martem, které je součástí sbírek Národní galerie v Praze. Kromě toho se také objevil v literatuře názor, že by Hans Mont mohl být autorem části štukové výzdoby zámku v Bučovicích, zejména pak ústřední postavy alegorie Moravy, která má velmi blízko k figuře Venuše ze Stockholmu.

**V případě sousoší Venuše s Adonidem, které je dnes součástí sbírek Národního muzea ve Stockholmu se obvykle předpokládá, že se jedná právě o to sousoší, které stálo na schodišti k tzv. Novému sálu pravděpodobně nejméně pojetému prostoru tehdejšího Pražského hradu, sálu, v němž byla umístěna dvě monumentální sochařská díla Adriena de Vries a který také zdobily veliké štukové a terakotové plastiky od Giovanniho Battisty Quadriho. Materiál i velikost sousoší by toto hypotetické spojení nevyklučovalo. Venuše a Adonis jsou zde umístěni do komplikované pozice, která však dokonale rezonuje s konceptem mnohopohledového díla, jehož příběh, ale i estetické kvality nelze zachytit, aniž byste si jej celé obešli kolem dokola.**

**Nejsme tady svědky nejčastěji zobrazovaného okamžiku z tragického příběhu lásky bohyně Venuše k tomuto mladíkovi, tedy chvíle, kdy Adonis Venuši opouští, aby se vydal na lov divokého kance, aby se oddal své asi největší vášni lovu, který se mu navíc podle předpovědi má stát, a nakonec se mu opravdu stane osudným. Sochař zde naopak zachytil okamžik absolutního štěstí milenců, okamžik podivuhodné harmonie, jejímž obrazem je i zvláštní způsob prokomponování a propojení těl Venuše i Adonida.**

**Vedle toho sousoší Venuše s Martem představuje naopak jeden ze zmíněných kabinetních kusů. Do sbírek Národní galerie se dostalo z Nostické obrazárny a hlava Venuše a její levá ruka jsou doplňky. Porovnáte-li rané, ale i pozdější práce Adriena de Vries s tímto sousoším, pak před vás jednoznačně vystoupí základní rozdíly v pojetí tělesného typu, jak ženské, tak i mužské figury. Zato má tělesná typika Postav Marta a Venuše velmi blízko k malbách Bartolomea Sprangera. Zvláštní estetizující stylizace, lehce afektované pozice obou figur také konvenují s osobitým figurálním projevem Sprangerovým. Vriesovy sochy nikdy neoplývají tak měkkými konturami ani tak hebkou modelací, díky čemuž na vás toto dílo působí velmi křehce tak, že se bojíte prudčeji vydechnout.**

**Smyslem tohoto drobného sochařského skvostu je v prvé řadě uchvátit vás krásou, zahltnout vás formální dokonalostí a polapit vás těmito čistě estetickými smyslovými kvalitami a donutit vás pak, ale až pak, teprve v druhé časové rovině k zamyšlení nad samotným tématem, nad tím, co se ukrývá za tajuplnou hrou doteků a pohledů. Celé sousoší se zdvihá z kruhového plintu, jenž jako by předjímal, že i kompozice sochařského díla, které nese bude rozvíjena takřka rovnomocně do okolního prostoru. Spalující vašeň Martova však není opětována se stejnou intenzitou ze strany Venuše. Pro ni je to jen jeden z mnoha milenců, kterým na chvíli poskytla svou přízeň nic, víc.**

**Po smrti Hanse Monta zůstalo místo dvorního sochaře dlouho neobsazeno. Rudolf II. opakovaně usiloval získat do svých služeb florentského génia Giovanniho da Bologna, což se mu, jak víme nikdy nepodařilo. Giovanni da Bologna totiž podle přání svého patrona a nejméně významnějšího objednavatele vévody Cosima I. Velikého Florencii nikdy neopustil. Jednomu z nejmocnějších panovníků tehdejší Evropy, císaři Rudolfovi II. tak musela stačit jako výraz toho, že si sochař této nabídky nesmírně váží, jezdecká soška, kterou Giambologna zaslal císaři v polovině 90. let 16. století, přičemž v dané době, jak víme, měl Rudolf II., již ve své sbírce jiné dílo florentského umělce, a to sochu tzv. Venuše Uranie známou také pod názvem alegorie Astronomie, jež je dnes součástí sbírek Kunsthistorisches Muzeum ve Vídni.**

**A tady se dostáváme k dalšímu důležitému rysu sochařství, ale i obecně figurálního umění dané doby. Kompozice i modelace sochy byla zásadním způsobem ovlivněna dobovou teorií umění, v níž ústředním tématem bylo právě hledání dokonalé podoby výtvarného díla stejně jako paragone, tedy vzájemné porovnávání jednotlivých druhů výtvarného umění. Méně známé už je, že je to také období, kdy se znovu rozhořel velmi intenzivní zájem o antické umění. Znovu a s ještě větší intenzitou, a především odbornou akribií byly budovány velké rodové sbírky antických památek, zejména pak sochařství. Jednou z nejméně významnějších sbírek byla sbírka rodiny Medici, ale ani Rudolf II. nebyl v tomto směru žádnou výjimkou. Mimo jiné vlastnil ve svých sbírkách tuto krásnou sochu tzv. Ilionea, kterou do Rudolfových sbírek nakoupil jeho agent, rádce a veliký znalec umění, Jacopo Strada.**

**Socha nejen, že pochází ze souboru, který byl velmi slavný a který byla zachycen i v dobové antické literatuře, ale hlavně tato socha opět jasně ukazuje, že právě antika se stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů sochařství sklonku 16. století. Podívejte se jen na dokonale harmonické proporce, složitý šroubovitě stáčený postoj sochy, a současně maximální tvarové zjednodušení, sumarizaci povrchu, která je pro manýristické sochařství stejně charakteristická jako figura serpentinata.**

**Kromě zmíněné jezdecké sošky se náhradou za to, že Giovanni da Bologna opakovaně odmítl nabídku Rudolfa II., aby se stal jeho dvorním sochařem, měl stát příjezd dalšího z talentovaných žáků tohoto florentského sochaře, Adriena de Vries.** Poprvé je Adrien de Vries v Rudolfových službách zaznamenán už v roce 1590, ale zatím nejstarší známé dílo tohoto sochaře pro císaře pochází až z roku 1593. Navíc celou druhou polovinu v 90. let 16. století, a to až do roku 1602 pobýval Adrien de Vries v Augsburgu, kde pracoval na sochařské výzdobě dvou monumentálních kašen. V prvním desetiletí působení tohoto sochaře v Rudolfových službách tedy rozhodně nemůžeme mluvit o nějakém intenzivním vztahu mezi umělcem a jeho mecenášem. Proč tomu tak bylo, to bohužel nevíme. Stejně jako nevíme, proč právě druhých deset let Adriena de Vriesa v Rudolfových službách bylo naplněno hned celou řadou mimořádně důležitých děl, v nichž měl Adrien de Vries dokonce možnost ukázat celou škálu různých přístupů k určitému uměleckému úkolu.

**Adrien Vries se narodil podobně jako Hans Mont v době okolo poloviny 16. století, nejčastěji se uvažuje o roku 1556, tentokrát však v městě Haag a do v měšťanské rodině.** O tom, kdo byl jeho prvním učitelem a jakou mělo jeho vzdělání podobu před příchodem do Itálie, nic bližšího nevíme. Spekuluje se o možnosti, že se vyučil u jednoho z vlámských žáků Benvenuto Celliniho, nebo že se nejprve vyučil v dílně svého příbuzného zlatnictví, což by vysvětlovalo jeho sklon k absolutně precísnímu zpracování jeho soch.

**Giambolognova dílna však nebyla jediným význačným zdrojem uměleckých, ale i technologických dovedností Adriena de Vriesa.** V následujících dvou letech totiž, tedy mezi lety 1585 a 1587 pracoval Adrien de Vries v ateliéru dalšího vynikajícího italského sochaře s mezinárodním věhlasem a zakázkami pro nejvýznamnější objednavatele celé tehdejší Evropy, Pompea Leoniho v Miláně. Dokonce měl příležitost pracovat s ním na jedné z jeho vůbec nejslavnějších prací, novém hlavním oltáři určeném pro kostel sv. Vavřince v komplexu Escorial ve Španělsku. Podle dochovaných dokladů vytvořil podle Leoniho modelu tři monumentální sochy světců. Krátce po odchodu z dílny Pompea Leoni vstupuje Adrien de Vries do služeb Karla Emanuela Savojského v Turíně, ovšem s tímto objednavatelem nemůžeme prozatím spojit žádné dochované dílo tohoto sochaře. Navíc zde pracoval asi jen velmi krátkou dobu, protože nejspíš už před rokem 1590 začíná působit ve službách Rudolfa II.

**Jak už bylo řečeno nejstarší prací Adriena de Vries pro Rudolfa II. je sousoší vzniklé v roce 1593. Jedná se o slavné sousoší Merkura odnášející Psyché na Olymp, v níž zní v plné intenzitě giambolognovský figurální projev, figurou serpentínatou ovládající celkové kompoziční řešení počínaje a tělesnou i obličejovou typikou ženské i mužské figury, a především subtilní precísní doslova vybroušenou modelací konče.** Sousoší bylo inspirováno nejen celkovým kompozičně modelačním přístupem Giovanniho da Bologna, jeho konceptem dokonalého provázání figur v sousoší jejich uzavřením do válcového útvaru a rozvíjením pohybu a gest podél směrem vzhůru stoupající šroubovice, ale dokonce zde najdeme přímou reminiscenci na jednu z nejslavnějších prací Giovanniho da Bologna, sochu Merkura neseného dechem eolského větru Zephyru na Olymp.

**Herkules, kterého dnes vidíte dominovat zadní částí zahrady paláce Albrechta z Valdštejna původně nejspíš rovněž zdobil sál, který byl původně navržen Giovannim Gargiolim a dokončen Giovannim Maria Fillipim.** Jednalo o monumentální obrazárnu, v níž měly být instalovány ty nejkrásnější obrazy a sochy z Rudolfových sbírek, a tedy také o místo, které jednoznačně sloužilo k reprezentaci panovníka.

**Sousoší samotné představuje další variaci na konkrétní sochařské dílo Vriesova nejvýznamnějšího učitele, sousoší Herkula s kentaurem Nessem, které dnes najdete v Loggi dei Lanzi.** Ještě před svým odchodem do Augsburgu, někdy okolo roku 1600 Adrien de Vries vytvořil také dva bronzové andělky určené pro epitaf zlatníka Nicolause Müllera v utrakvistickém kostele sv. Jana Křtitele v osadě Malá Obora na Malé Straně. Mluví o nich mimo jiné ve Sprangerově životopise Karel van Mander.

**Asi nejvýznamnějším dílem z druhého období působení Adriena de Vriesa v Rudolfových službách je velká podobizna císaře datovaná do roku 1603.** Poprsí ve formě téměř celé polopostavy nese monumentální figura orla, kozoroha a dvou sedících figur představujících podle atributů Jupitera a Merkura. Na náramenících překrásně zdobeného brnění vpředu můžeme dále spatřit reliéfní figury Fámy a Viktorie, vzadu zdobí kyrys císaře dvě puttí držící globus a látkou zakrytý předmět. Na přední straně brnění jsou ještě vytepaní lev a gryf.

**Monumentální poprsí Rudolfa II. vzniklo jako protějšek stejného portrétu Karla V. od Leone Leoniho z roku 1549, který získal Rudolf II. z pozůstalosti kardinála Granvelly v roce 1600.** Zajímavé je, že celkové pojetí zobrazení obou habsburských panovníků z období novověku antická bysta císaře Commoda jako Herkula, kterou najdete ve sbírkách Palazzo dei Conservatori v Římě. Problém je, že tento portrét byl objeven až v 19. století, Leone Leoni však mohl znát jinou podobně koncipovanou portrétní bystu, které se objevovaly na římských sarkofázích.

**K této bystě se váže ještě jedno velmi podobně koncipované dílo Adriena de Vriesa, bysta mladičkého kurfiřta Christiana II. Saského a dále druhá bysta datovaná do roku 1607, měří zhruba půl metru a představuje císařovu hlavu v nadživotní velikosti.** I toto poprsí je podpíráno orlem držícím, který tentokrát ještě navíc drží ve svých spárech hada. Symbolika vítězství Ctnosti nad neřestí v obecné rovině, je tady naprosto nezpochybnitelná. Vzhledem k aktuálnímu událostem lze tento souboj interpretovat jako vítězství císaře nad tureckým nebezpečím. Lví masky na náramenících krunýře můžeme v této souvislosti chápat jako odkaz na Herkula, který bývá rovněž chápán jako obraz ctnosti. A i zdánlivě dekorativní motivy v podobě ovocných a květinových hroznů by mohly mít jiný než pouze dekorativní význam. Mohly by odkazovat k hojnosti, jíž oplývá vláda tohoto panovníka, který jako pravý obránce křesťanství přináší mír, jenž je podmínkou takového blahobytu.

**Třetí portrét vznikl nejspíše až v roce 1609.** Tentokrát se jedná o reliéf, a to velmi zajímavě koncipovaný. Je upevněný na masivní desce z černého mramoru. Brnění, které má císař na sobě, je podobné tomu z předchozího portrétu. Na pravém rameni kyrysu je opět zobrazený Herkules, a to tentokrát se zeměkouli, dole pod ním sedí ženská postava v helmě a brnění na ukořistěných zbraních a v ruce drží sošku Viktorie. Jako podstavec se opět objevuje postava orla.

**Kompozice celého portrétu má blízko k medaili s portrétem Karla V. od Leone Leonino.** Lví maska na rameni má záměrně rudolfovské rysy a Rudolf je tak ještě intenzivněji identifikován se samotným Herkulem. Uvědomme si, že právě v té době musel postoupit českou a uherskou královskou korunu Matyášovi a jemu zůstala jen koruna císařská a v podstatě jen symbolická moc. Současníci ho také popisují jako shrbeného, prošeďivělého a smrti poznamenaného a osudem a bolestmi souvisejícími s jeho nemocí zlomeného muže. S tím velmi kontrastuje pojetí tohoto portrétu, které vůbec nereflakuje danou situaci. Pojetí tohoto Rudolfova portrétu tak připomíná doporučení malíře Giovanniho Paola Lomazza, které najdeme v jeho traktátu o malířství, a to, že císař by neměl být portrétován tak, jak vypadá, ale jaký by měl být, jak by se měl jevit světu. Lomazzo doslova uvádí, že vnitřní i vnější fyziognomie by měli císaři propůjčit orel a lev.

**Kromě těchto portrétů se ve sbírkách císaře Rudolfa II. se také nacházelo několik drobných sošek koní od Adriena de Vriesa.** Opět se jednalo o velmi oblíbenou sochařskou disciplínu té doby. Kult koně, tolik typický pro následující období baroka, který v případě Habsburků panujících ve střední Evropě dosáhl svého vrcholu v období vlády Karla VI., jenž založil několik nových císařských hřebčinců, sahá tedy až do 16. století. Vedle sochy kráčejícího koně, zobrazením pohybu velmi podobné postavě koně z jezdeckého portrétu Rudolfa II. od Giovanniho da Bologna, se zde nacházela soška koně vzpínajícího se na zadních nohách. Není vyloučeno, že se nejedná o definitivní dílo, ale o studii k Vriesově variantě jezdeckého portrétu. Tomu by alespoň napovídala jednak rytina od Aegidia Sadelera vzniklá na podkladě Vriesovy kresby, ale především tato vlastnoruční Vriesova skica.

**Posledním sochařem působícím ve službách Rudolfa II., kterého zde chceme zmínit, jenž se podílel zejména na drobných sochařských pracích určených pro Rudolfovu Kunstkornoru,** které byly vytvářeny z neobyčejných a vzácných materiálů a s nímž je také spojen návrh sochy Venuše z fontány v nádvoří Lobkovického paláce na Pražském hradě patří k nejzajímavějším osobnostem působícím ve službách císaře sochař Giovanni Battista Quadri.

**Životopis tohoto umělce je podobně plný bílých míst a nejistot jako v případě Hanse Monta.** Eliška Fučíková se domnívá, že se jedná o jednoho z žáků a pomocníků Adriena de Vriesa, který s ním spolupracoval už na sochařské výzdobě Herkulovy kašny v Augsburgu. Pravděpodobně hned po dokončení sochařských prací na této fontáně, tedy v roce 1601 odešel Giovanni Battista Quadri do dílny Hanse Reichleho, který v Augsburgu realizoval sochařskou výzdobu průčelí tamější zbrojnice. Pod vedením Hanse Reichleho pracoval Quadri na souboru 44 soch představujících členy habsburského rodu, které si pro výzdobu svého paláce v Brixenu objednal tamější biskup. Z Brixenu odchází Quadri roku 1605, a to nejspíše rovnou do Prahy, kde se však na dvoře Rudolfa II. pohyboval pravděpodobně už o tři roky dříve, což víme z jeho osobní výpovědi týkající se udělení erbu z roku 1610.

**A někdy krátce po jeho návratu do Prahy realizuje Quadri své v kontextu českého umění nejslavnější dílo reliéf s Klaněním sv. tří králů,** který podle všeho byl už původně určen na oltář kaple zámku v Brandýse nad Labem. Vztahuje se k němu Quadriho vlastní seznam prací společně s účtem, v němž je mimo jiné uveden „velký oltář vyhotovený celý včetně figur, sloupů, říms a dalších historií, celý barevný z hlíny“.

**Tento reliéf, který dnes patří ke skvostům Obrazárny Pražského hradu, dokládá, že i v rámci rudolfínského umění se setkáme s díly se sakrální tematikou.** Celkové řešení tohoto reliéfu bylo inspirováno dřevorytem na stejné téma od Albrechta Dürera. To není žádná náhoda, protože, jak možná víte Rudolf II. obdivoval tohoto norimberského umělce a cíleně sbíral jeho obrazy. Ke klenotům jeho sbírek také patřila slavná Růžencová slavnost. Je tedy velmi pravděpodobné, že to, aby Quadri při řešení tohoto úkol vyšel právě z Dürerovy kompozice bylo jedním z požadavků objednavatele.

**Giovanni Battista Quadri skutečně převzal z Dürerovy kompozice z cyklu věnovaného životu Panny Marie, vydaného roku 1503 všechny hlavní komponenty výjevu, zejména pak zasazení postavy Panny Marie s Ježíškem v náručí pod rozpadající se architekturu s průhledem přes dvojitou arkádu, základní rozvrh postav tří králů, umístění jejich doprovodu, ale i postavičky letících andělů. Každý z těchto přejatých prvků tvořících základní řešení celého výjevu ale modernizoval a současně přizpůsobil tomu, že jako sochař nepracuje jen s iluzí prostoru, ale že může zčásti komponovat ve třech dimenzích, i když stlačených ze zadní strany. Vzniklo tak dílo po všech stránkách originální a výtvarně mimořádně zajímavé.**

**Rudolf II. umírá dne 20. ledna roku 1612. Jak radikálně se změnila situace umělců na pražském dvoře po smrti Rudolfa II. velmi dobře dokládají osudy samotného Adriena de Vries. Adrien de Vries sice přešel oficiálně do služeb Rudolfova následovníka Matyáše. Ten však brzy odjel zpět do Vídně, zatímco Adrien de Vries zůstal v Praze, což ale znamenalo, že přestal dostávat císařské zakázky. Matyáš se snažil uvést do pořádku státní finance, což na jedné straně vedlo k tomu, že propustil řadu umělců, na druhou stranu je však nutné uznat, že se snažil zaplatit staré dluhy. Adrienu de Vriesovy tak byly konečně dopláceny čtyři dlužné měsíce z roku 1604. Kariéra tohoto sochaře pak pokračuje realizací dalších úkolů mimo naše území, aby se v závěru svého života do Prahy naposledy vrátil a působil zde ve službách Albrechta z Valdštejna. Jeho práce realizované pro zahradu Valdštejnova malostranského paláce však přinášejí radikální změnu jeho sochařského projevu, kterou můžeme považovat za jakýsi prolog k nastupujícímu baroku.**

panovníci a významní mecenáři v období renesance u nás

**císař Ferdinand I. (1526-1564)**



**císař Maxmilián II. (1564-1576)**





panovníci a významní mecenáři v období renesance u nás

**arcivévoda Ferdinand Tyrolský (místodržící  
v českých zemích 1547-1567)**



**císař Rudolf II. (1576-1611), v Praze od  
1583**



panovníci a významní mecenáři v období renesance u nás

**Vratislav (II.) z Pernštejna**



**Vilém z Rožmberka**





nové typy sochařských úkolů - rozkvět figurálního náhrobku a epitafu a s tím souvisejícího sochařského portrétu individuálního, ale i skupinového

kostel Všetech svatých, Stvolínky, soubor renesančních náhrobků přenesených na vnější plášť kostela



Interiér kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, epitaf Uršuly a Magdaleny z Veitmile



nové typy sochařských úkolů – fontána s bohatou sochařskou výzdobou a specifickým vodním režimem, který je součástí celkového rozvrhu daného díla

**Zpívající fontána u letohrádku královny Anny**



**fontána na nádvoří zámku v Bučovicích**





## nová témata v oblasti sochařství

Příběhy zachycené ve Vergiliově Aeneis (Aeneas prchá z hořící Troje)



Příběhy z Ovidiových Metamorfóz (Danaé a zlatý déšť)



## nová témata v oblasti sochařství

Bytosti z řecké a římské mytologie (Opilý Silén)



Příběhy z Dějin Tita Livia (Tarquinius Priscus ubit kladivy)





## nová ornamentika

rollwerk (zavíjený ornament)



velkotvarý akant, z něž plynule vyrůstají květy nebo polopostavy



## nové či polozapomenuté sochařské materiály a technologie

**bělostný mramor (náhrobek Vojtěcha z Pernštejna v pardubickém kostele sv. Bartoloměje)**



**červenavý slivenecký mramor (vápenec) (náhrobek Tychona de Brahe v kostele Panny Marie před Týnem v Praze)**



nové či polozapomenuté sochařské materiály a technologie (plasticatori, bosírování)

**štuk s příměsí mramorové moučky (část štukové výzdoby interiéru letohrádku Hvězda)**



**terakota (torzo terakotového ostění z pernštejnské dílny)**



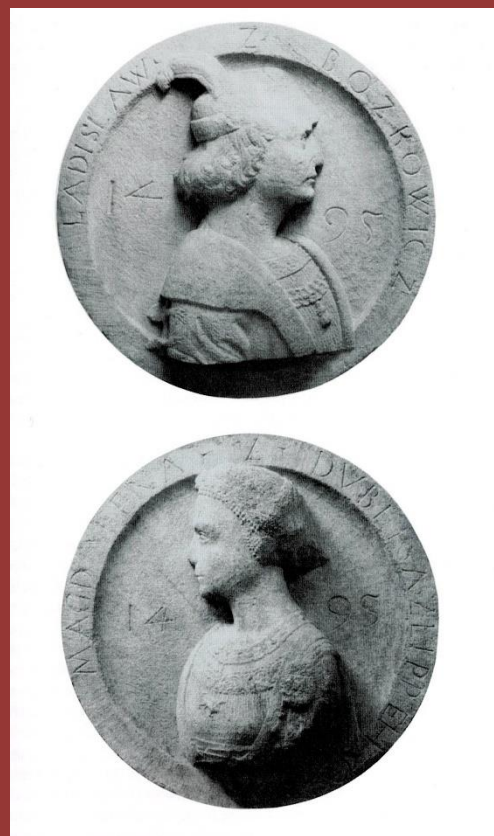


nejstarší renesanční sochařská díla u nás související nejspíše s budínským dvorem Jagelonců

**Toskánský mistr, portrétní medailon Elišky z Mělic, zámek Tovačov, okolo 1490, mramor**

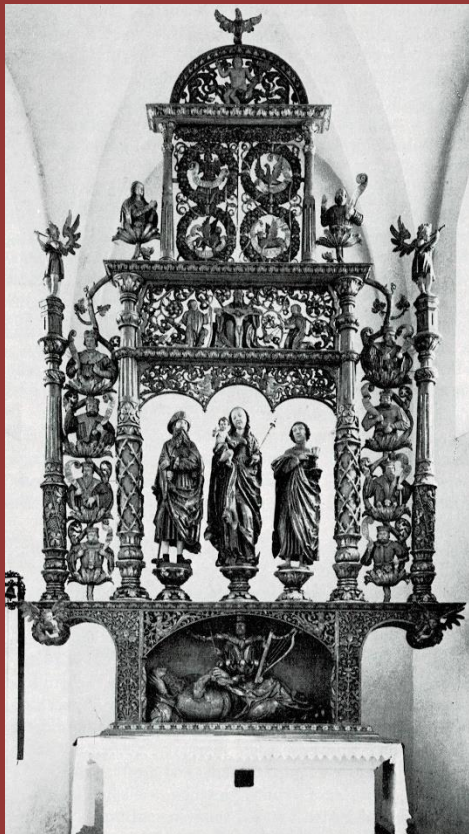


**Italský mistr, portrétní medailony Ladislava z Boskovic a Magdalény z Dubé a Lipé, zámek Moravská Třebová, 1495, mramor**

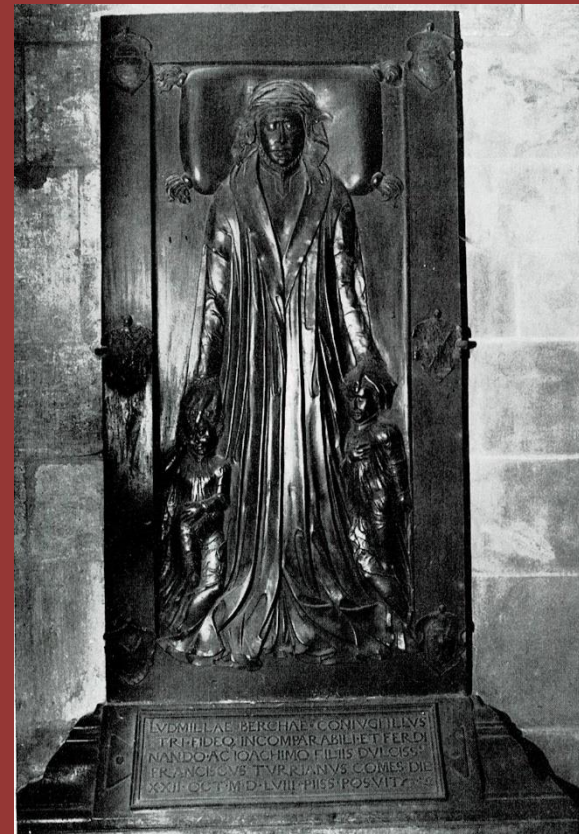


pronikání renesance z dalších záalpských center, Augsburg a Norimberk  
(střetávání a prolínání světa pozdní gotiky a renesance – prvky románské  
renesance v architektonickém rámci sochařských děl)

dílna Adolfa Dauchera (Augsburg), hlavní oltář, kostel sv.  
Havla, Zbraslav, 20. léta 16. století, polychromovaná  
dřevořezba

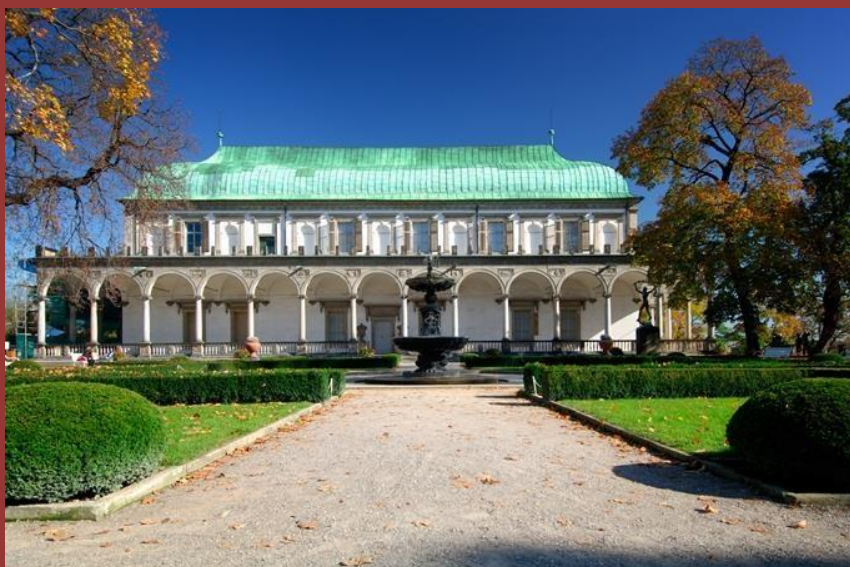


Norimberská dílna Vischerů, náhrobek Ludmily z  
Thurnu, katedrála sv. Víta v Praze, okolo 1558, bronz



nejvýznamnější projekt Ferdinanda I. – letohrádek královny Anny na Pražském hradě, kolem 1540-1550  
autor architektonického návrhu, ale také vedoucí sochař – Paolo della Stella

celkový pohled na letohrádek

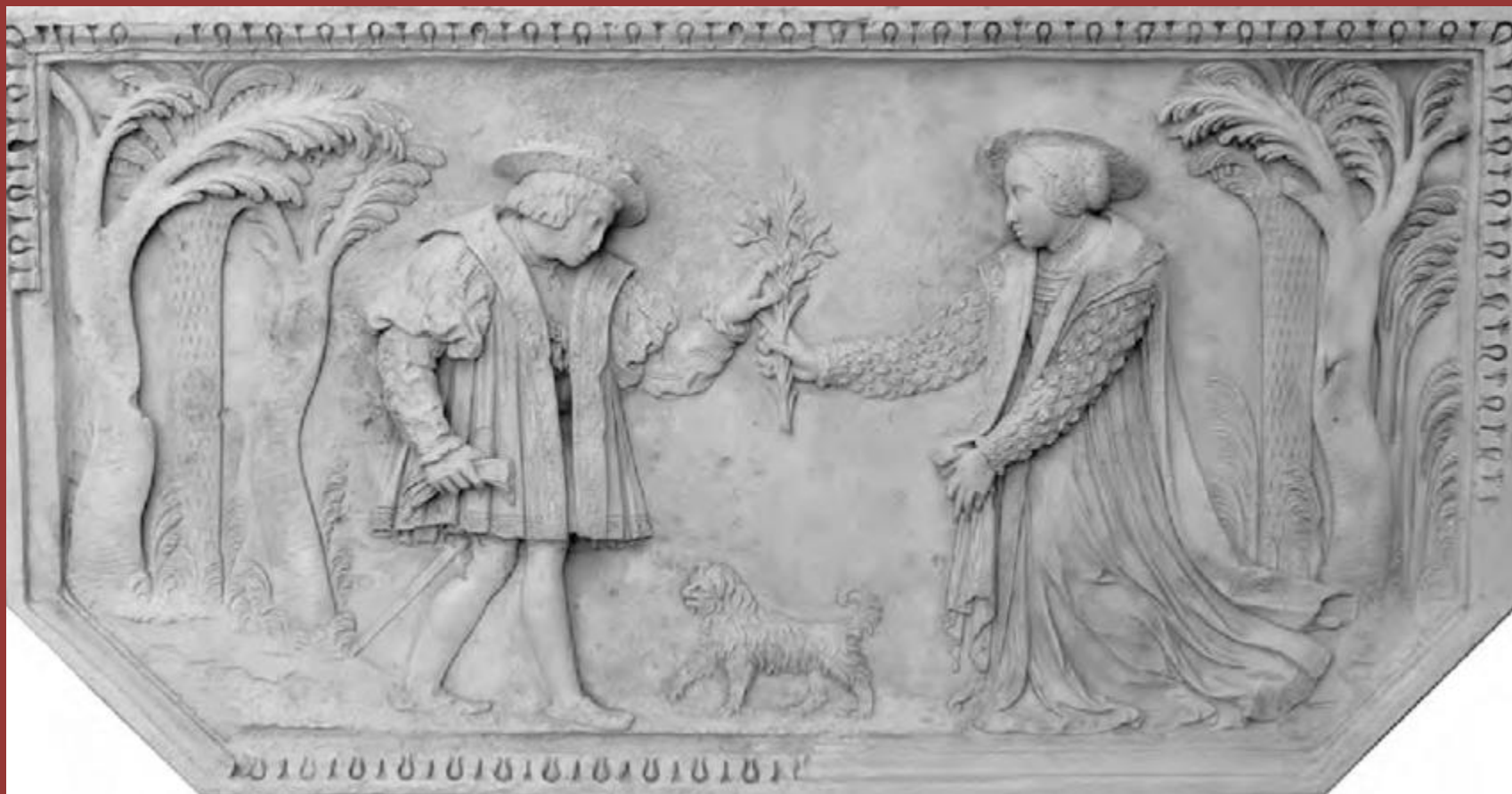


fiktivní portrét Paola della Stella





letohrádek královny Anny reliéf s Annou a Ferdinandem I. (pes jako symbol manželské věrnosti)



Paolo della Stella, reliéfy na letohrádku královny Anny, kolem 1540-1550





## Srovnání reliéfů na letohrádku s obdobnými reliéfy na římských náhrobcích

**antický náhrobek s výjevem Anchises a Afrodité**



**reliéf na podstavci sloupu arkád letohrádku s výjevem Apollo a Marsyas**



## díla spojená s reliéfy na letohrádku královny Anny

Italský sochař ze skupiny pracující na letohrádku,  
portrétní bysta Ferdinanda I., zámek Staré Hrady, po  
1526, pískovec



neznámý autor, nový mostek k zámku v Pardubicích,  
1541, pískovec



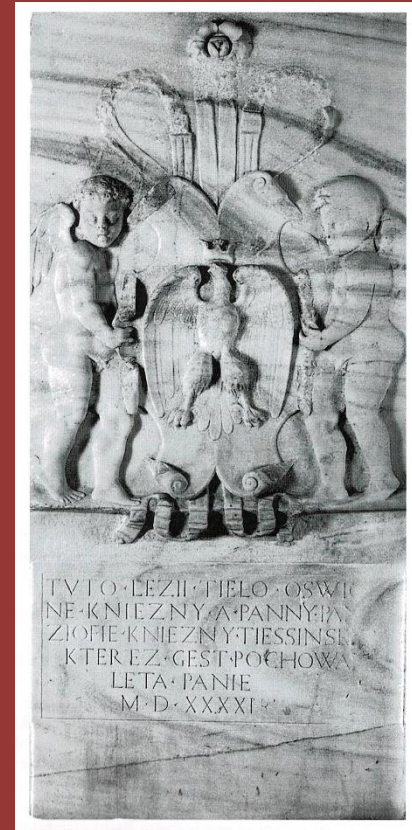


## sochařské práce spojené s Vojtěchem z Pernštejna

Saský mistr, náhrobek Vojtěcha z Pernštejna, kostel sv. Bartoloměje v Pardubicích, 30. léta 16. století, mramor



Italský mistr, náhrobek Žofie Těšínské, kostel sv. Bartoloměje v Pardubicích, kolem 1541, mramor



nejvýznamnější projekt doby krátce po polovině 16. století – letohrádek Hvězda  
stavebník – Ferdinand Tyrolský  
stavitel – Bonifác Wohlmüt

sochařská výzdoba – Giovanni Maria della Stella, Antonio Brocco, 1556-počátek 60. let  
16. století

**Pohled na štukovou výzdobu hlavního sálu**

detail středového pole hlavního sálu s výjevem Aeneas  
prchá z hořící Troje s otcem Anchisem na zádech a v  
doprovodu své manželky a syna Ascania



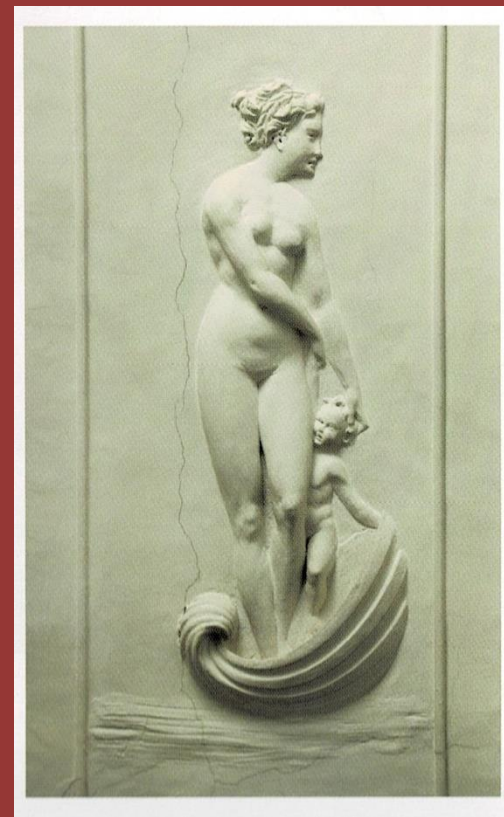


Giovanni Maria della Stella, Antonio Brocco, štuková výzdoba hlavních reprezentativních prostor letohrádku Hvězda v Praze, 1556-počátek 60. let 16. století

**Horatius Cocles bojuje na mostě s Etrusky,  
hlavní sál**



**Venuše s Amorem, chodba věnovaná Venuši**





## Štuky související se štukovou výzdobou letohrádku Hvězda

Italský mistr, Marcus Curtius, štuková výzdoba  
Rytířského sálu, zámku v Nelahozevsi, 3. čtvrtina 16.  
století

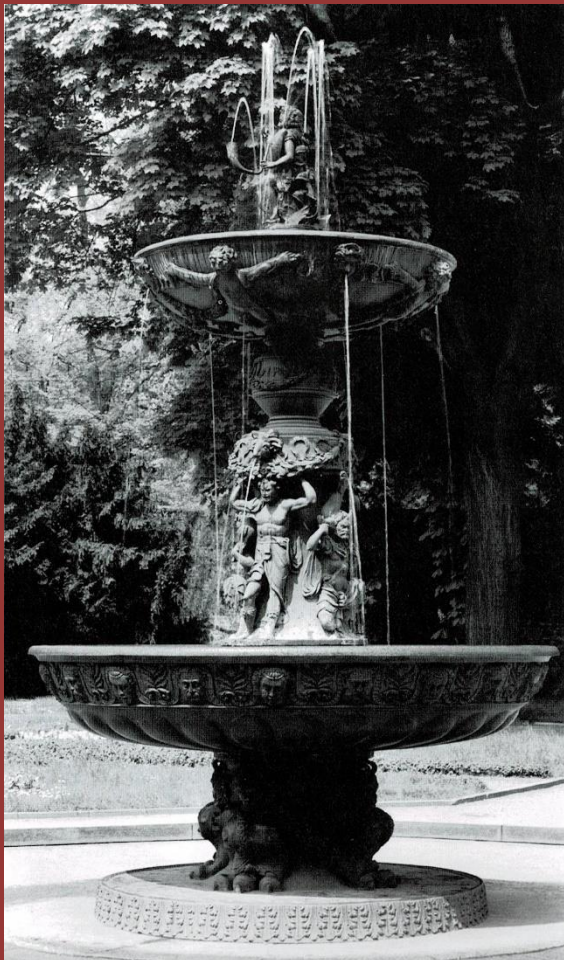


Giovanni da Udine a Giulio Romano, villa Madama, Řím,  
před 1525

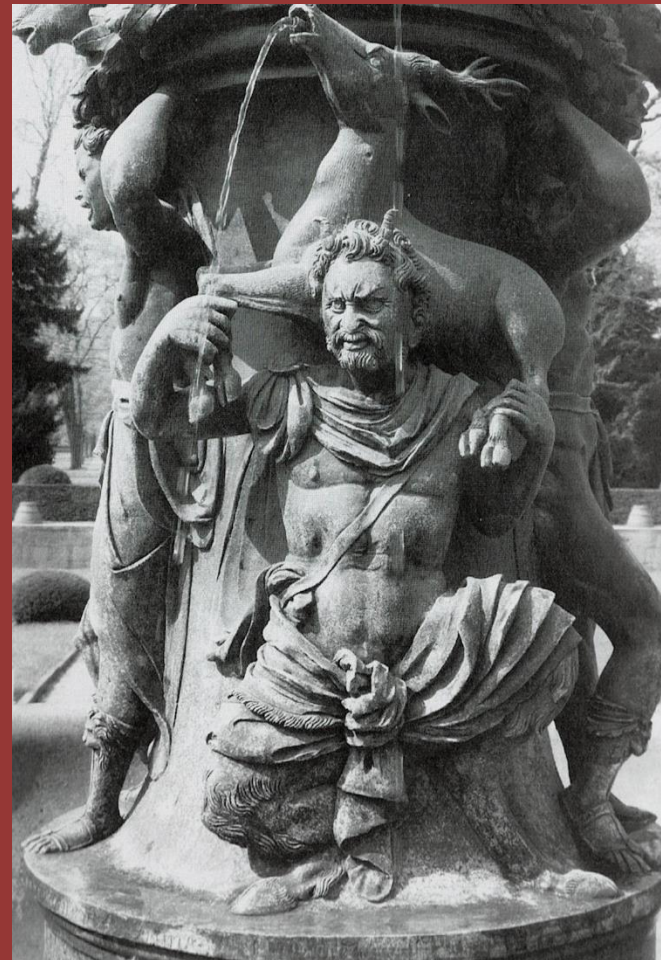


Zpívající fontána, Královská zahrada Pražského hradu, 1562-1571  
celkový návrh – dvorní malíř Ferdinand I. Francesco Terzio  
realizace - Antonio Brocco, Hans Peisser, Wolf Hofprucker, Tomáš Jaroš a Vavřinec  
Kříčka z Bytíšky

**Celkový pohled**



**Detail sochařské výzdoby středního pilíře**

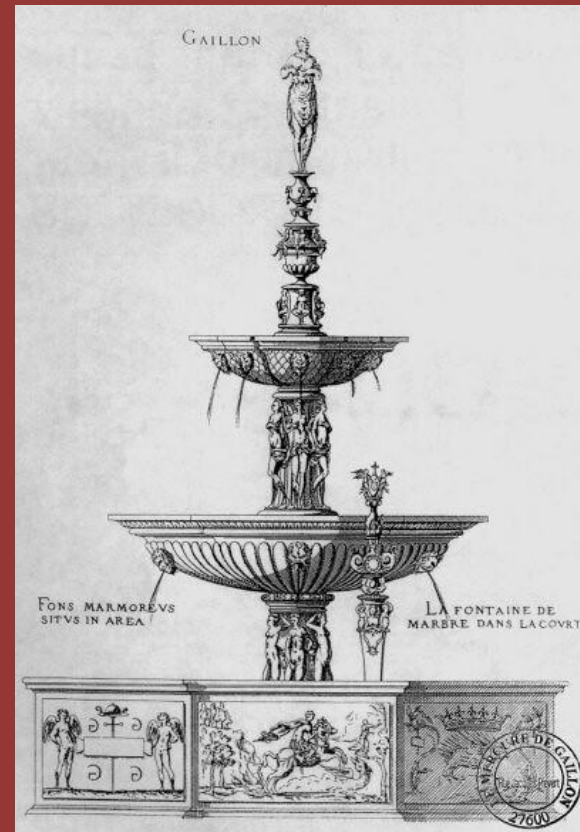


## možné vzory pro Zpívající fontánu

Fontána Hercula s Anteem v zahradě villy di Petraia u Florencie

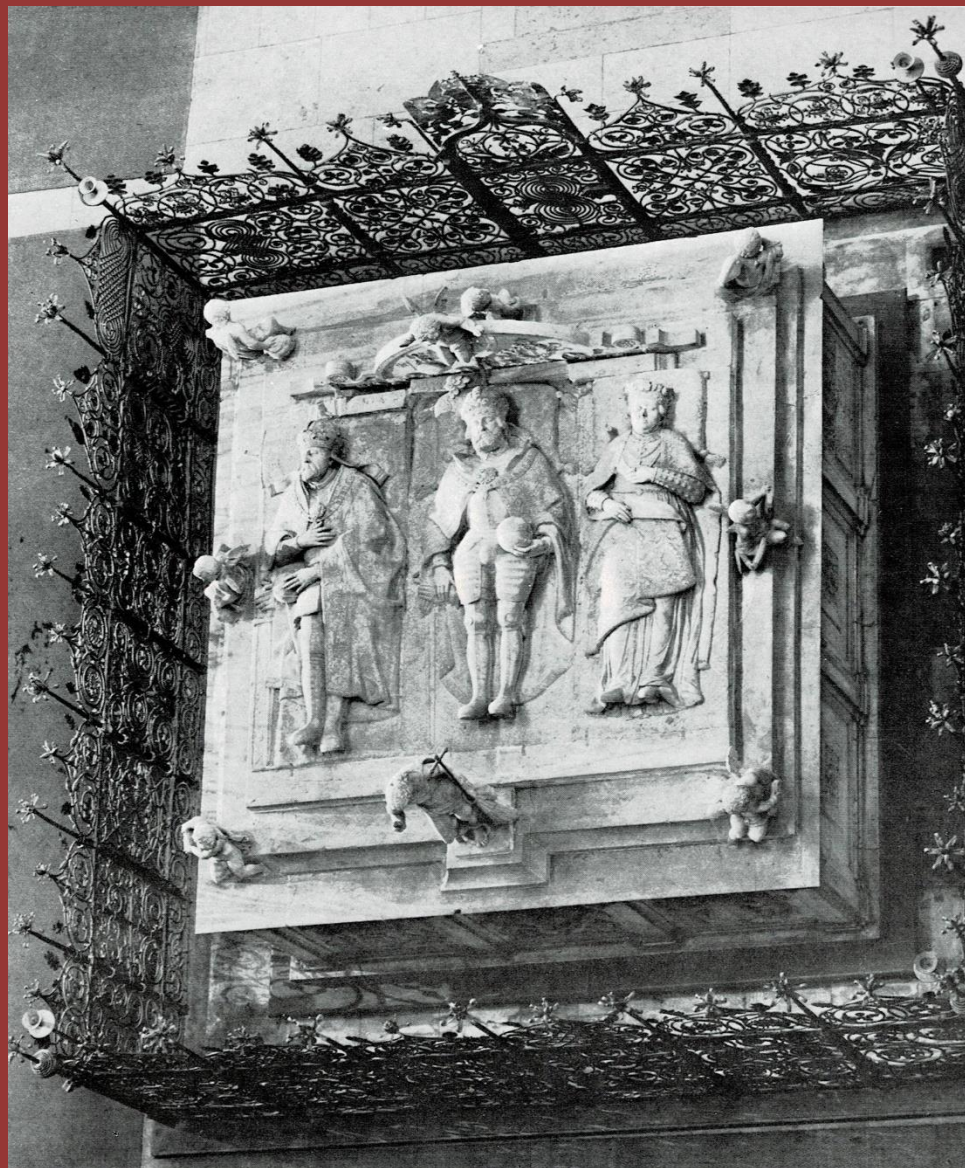


Jacques Androuet du Cerceau, rytina s fontánou v Gailon





Nejvýznamnější sochařský projekt Maxmiliána II. – Alexander Colin z Mecheln, Habsburské mausoleum, katedrála sv. Víta na Pražském hradě, 1566-1589



protějškem tvorby italských a nizozemských umělců v dvorském okruhu i nadále význačné importy sochařských ateliérů v Sasku (Drážďany, Freiberg, Pirna, Míšeň)

Hans Walther, náhrobek Bedřicha z Redernu, kostel Nalezení sv. Kříže ve Frýdlantu, 1565-1566



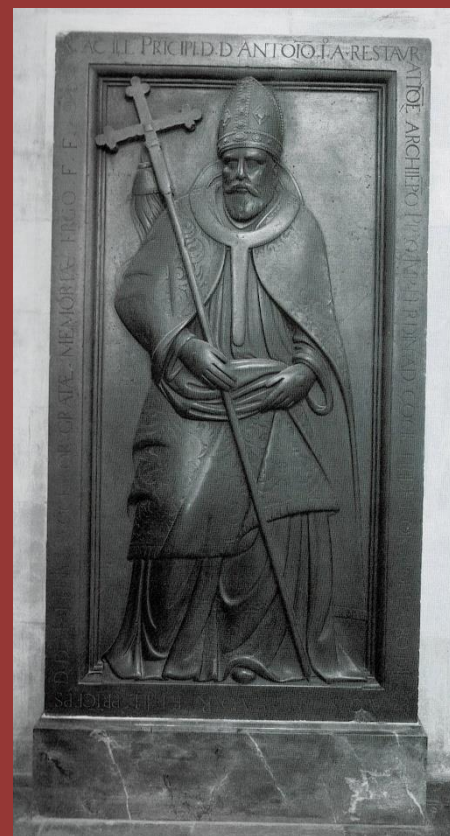


## díla Giovanniho Antonia Brocca v katedrále sv. Víta v Praze

**Náhrobek Vratislava z Pernštejna, 1583**



**Náhrobek arcibiskupa Martina Medka, 1581-1589**



## uplatnění vzorů z tvorby Hanse Vredemana Vriese

Titulní list ze vzorníku Hanse Vredemana Vriese  
věnovaného karytidám



Lombardský mistr, náhrobek Giovanniho Battisty Stampy Clave, kostel sv. Tomáše, Praha-Malá Strana, kolem 1585





sochařská výzdoba moravských zámků většinou pod vedením sochařů  
italského původu

**Italský mistr, Náměšť nad Oslavou, sochařská  
výzdoba arkádového nádvoří, kolem 1573**

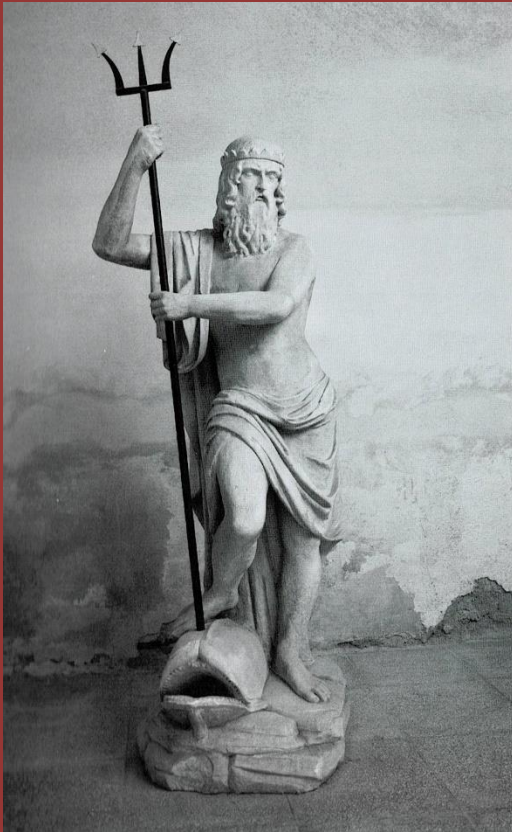


**Italský mistr, Náměšť nad Oslavou, sochařská  
výzdoba schodiště, před 1577**



sochařská výzdoba moravských zámků většinou pod vedením sochařů  
italského původu

Italský mistr, socha Neptuna z fontány v nádvoří  
zámku, Náměšť nad Oslavou, kolem 1573



Italský mistr, Náměšť nad Oslavou, sochařská  
výzdoba arkýře, 70. léta 16. století





# sochařská výzdoba moravských zámků většinou pod vedením sochařů italského původu

Italský mistr, Rosice, sochařská výzdoba arkádového nádvoří, kolem 1580



Italský mistr, Rosice, sochařská výzdoba někdejšího vstupního portálu (Samson a Herkules), po 1589

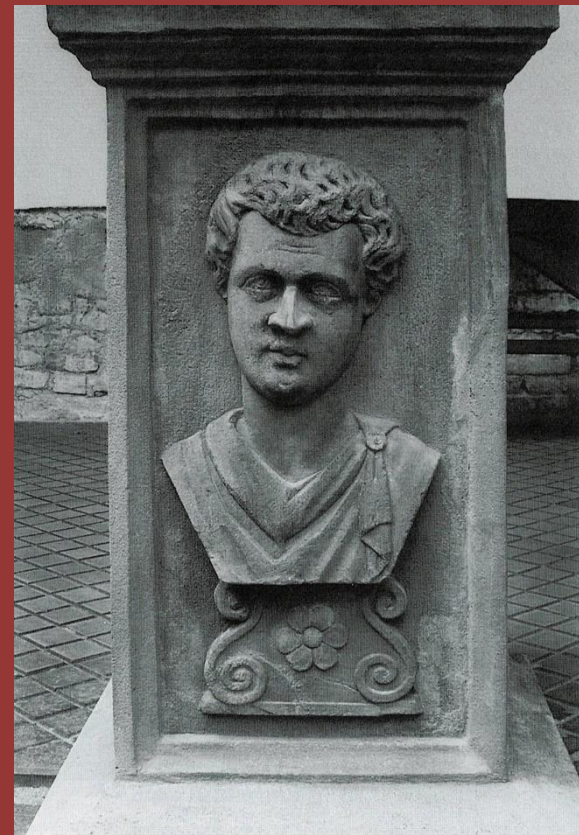


# sochařská výzdoba moravských zámků většinou pod vedením sochařů italského původu

Elia Canevalle, Antonio Silva, Bučovice, sochařská výzdoba arkádového nádvoří, kolem 1580



Elia Canevalle, Antonio Silva, Bučovice, sochařská výzdoba arkádového nádvoří, kolem 1580 (bysta al antico, pravděpodobně portrét stavebníka zámku Jana Šembery Černoohorského z Boskovic)



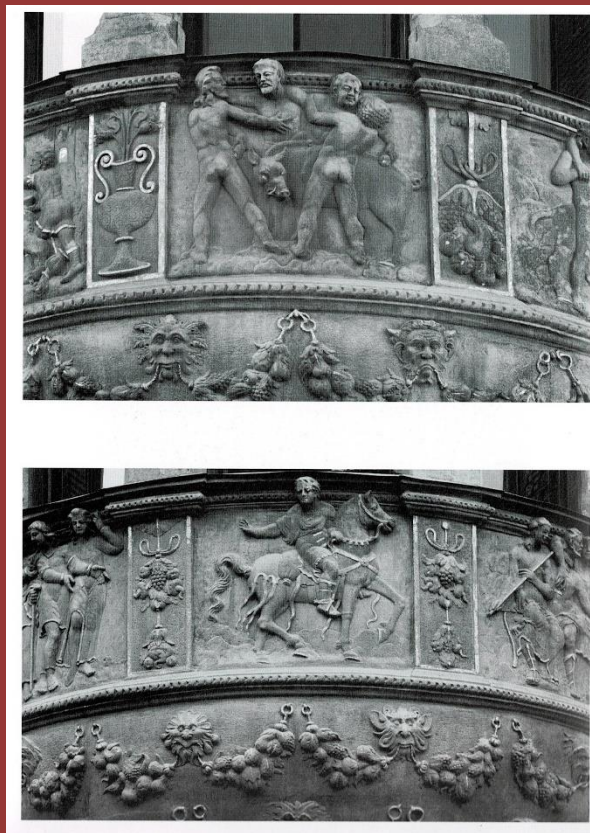


sochařská výzdoba měšťanských domů vycházející ze soudobé výzdoby zámků  
Giorgio Gialdi, Dům Christopa Schwanze, Brno, kolem 1590

Hlavní vstupní portál



Detail výzdoby dvou půlválcových arkýřů





nejvýznačnější projekt Viléma z Rožmberka – zámek Kratochvíle  
stavitel – Baldasare Maggi  
hlavní sochař (plasticatore) – Antonio Melana  
štuková výzdoba dokončena 1589

**Celkový pohled na Zlatý sál s Rožmberským jezdcem ve středu**



**Detail štukové výzdoby Zlatého sálu se signaturou autora**

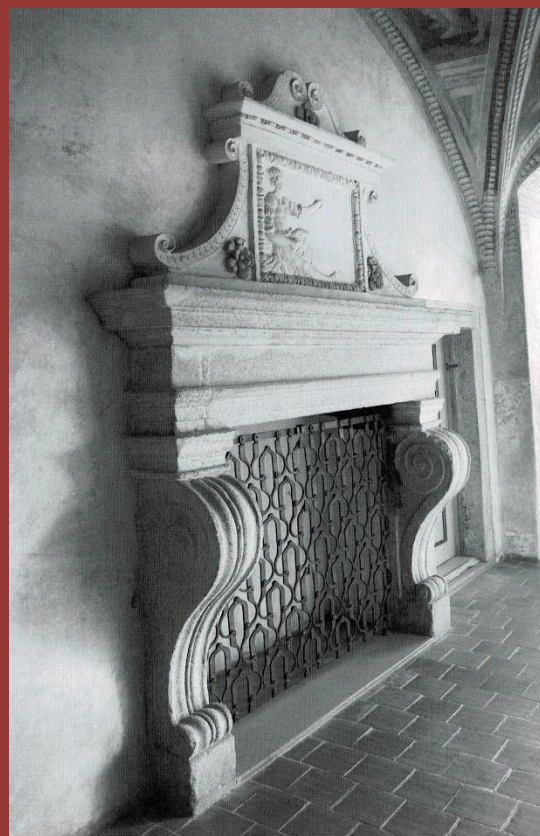


nejvýznačnější projekt Viléma z Rožmberka – zámek Kratochvíle  
stavitel – Baldasare Maggi  
hlavní sochař (plasticatore) – Antonio Melana  
štuková výzdoba dokončena 1589

Detail štukové výzdoby Zlatého sálu,  
Sophonisbe pije jed



Detail krbu ve Zlatém sálu s postavou bohyně  
Vesty ve štukovém rámu v nástavci





# Antonio Melana a další, sochařská výzdoba kaple zámku v Telči, před 1589

**Celkový pohled do interiéru kaple**



**Detail náhrobku Zachariáše z Hradce a jeho manželky Kateřiny Hradecké z Valdštejna**





neznámý autor (spojený s dvorským okruhem, Hans Mont?), kvalitou, ikonografickým programem i celkovým pojetím výjimečná štuková výzdoba pěti prostor v přízemí zámku v Bučovicích 1583-1584 (Gesamtkunstwerk – plynulé a organické propojení s malovanými prvky, originální barevnost, aplikace zlacení, ale i barevných skel napodobujících drahé kameny)

**Pohled do císařského sálu**



**Detail postavy Diány (vliv druhé školy ve Fontainebleau)**





## 80. léta a 90. léta 16. století – několik významných děl spojených s okruhem sochařských dílen působících ve Vratislavi

Hans Gruyter zv. Fleisser, hlavní oltář zámecké kaple Staré Hradky, 1582



Vratislavský sochař spřízněný s drážďanskou rodinou Waltherů, Krocínova kašna, do roku 1862 Staroměstské náměstí v Praze (dnes torzo v Lapidáriu Národního muzeu v Praze), 1591-1596





nejmonumentálnější a nejmávnější náhrobek  
tzv. Redernovské mauzoleum (Melchior z Redernu, jeho manželka Kateřina roz. Šliková  
a jejich syn), děkanský kostel ve Frýdlantu  
autor – Gerhard Hendricks

Redernovské mauzoleum, 1605-1610



Srovnání: náhrobek Gian Giacoma Medici v  
milánském dómu od Leone Leoniho, 1560-1563



význačné epitafy a oltáře v severních Čechách z doby po roce 1600 (klíčové lokality - děkanský kostel v Mostě, kostely ve Valtířově, Svádově, Brozanech)

**Franz Dietrich st. z Freibergu, epitaf V. Zelendra z Prošovic, děkanský kostel v Mostě, 1592-1605**



**Melchior Kuntze z Freibergu, hlavní oltář, kostel sv. Floriána v Krásném Březně, 1605**





význačné epitafy a oltáře v severních Čechách z doby po roce 1600  
David a Michal Schwenke z Pirny, epitaf rodiny Bockovy, kostel sv. Václava,  
Valtířov, 1615





Adrien de Vries – reliéf „Císař říše římské Rudolf II. na koni doprovázen sedmi svobodnými uměními, které představuje a které se mu klaní“, sbírky zámku Windsor, 1604



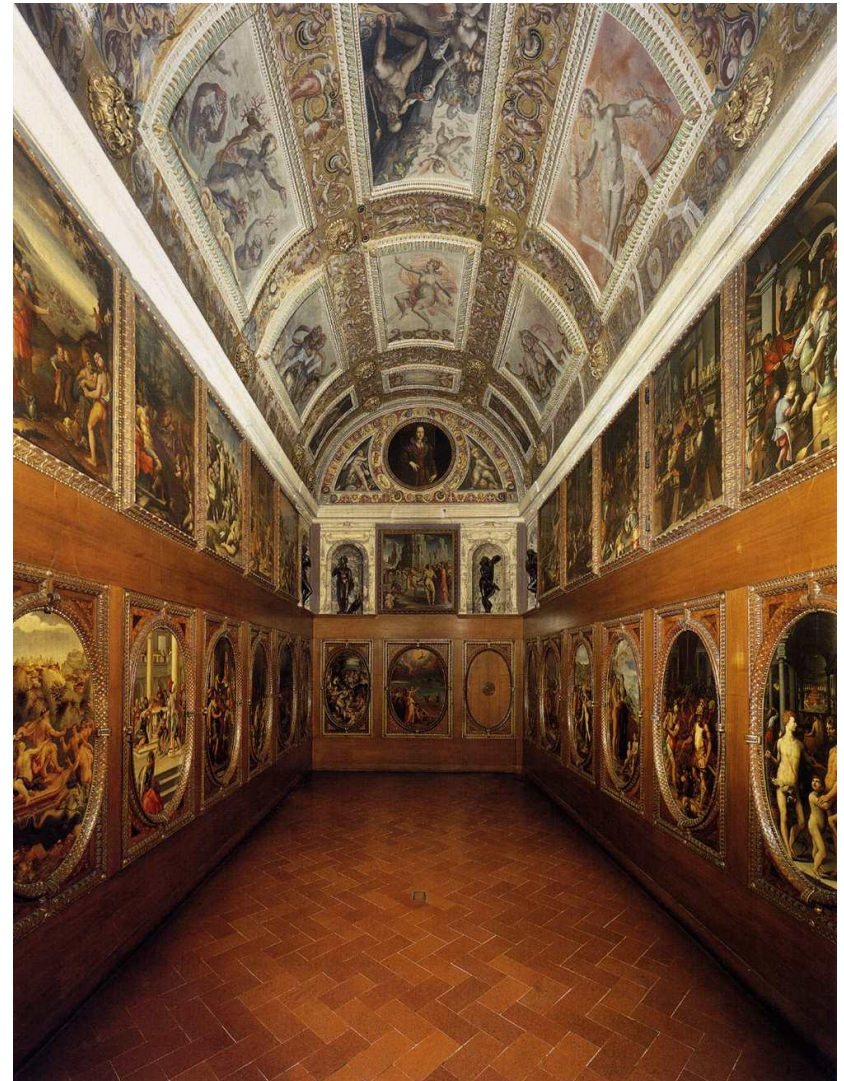
Hans Mont

vlevo – sousoší Venuše s Adonidem, Národní muzeum, Stockholm  
vpravo – sousoší Venuše a Mars, Národní galerie v Praze





vlevo – Giovanni da Bologna, Venuše-Urania  
uprostřed – Giovanni da Bologna, Apollon ze studiola Francesca I.  
vpravo – pohled do studiola Francesca I. de Medici





vlevo – Adrien de Vries, Merkur a Psyché  
vpravo – Giovanni da Bologna, letící Merkur



vlevo – Adrien de Vries, bysta Rudolfa II., 1603, Kunsthistorisches Museum Vídeň  
vpravo – Leone Leoni, bysta Karla V., 1549, Kunsthistorisches Museum Vídeň



**Adrien de Vries – sošky koní se sbírek Rudolfa II.**

vlevo – kráčející kůň  
vpravo – vzpínající se kůň





## Adrien de Vries

sochařská výzdoba Valdštejnské zahrady – socha Neptuna

