

STAVEBNĚ HISTORICKÉ PRŮZKUMY, předcházející restaurování a obnovám pražských památkových objektů, ať již sakrálních nebo profánních, přinášejí stále nová, nečekaná překvapení.

Jedním z nich byla zpráva o někdejším malovaném kasetovém stropě v Martinickém paláci na Hradčanech, dnes už bohu-

Ve velkém sále Martinického paláce vytvářely kompoziční vzorce tři druhy kasetových formátů, oválné, pravoúhlé a nesymetrické, přizpůsobující se kulatinám oválů, za něž byly jakoby zasunuty³. Oválné kazety byly tři, umístěné ve středu plafonu, a měly také odlišné, nadřazené náměty. Střední oválné pole, jehož

Malovaný kasetový strop Martinického paláce na Hradčanech

MILADA LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ

žel neexistujícím, ale zachyceném alespoň, byť neuměle, diletantskými kolorovanými perokresbami v drobném sešitku, jehož nálezkou publikoval v r. 1967 Josef Mayer¹.

Na tomto místě se pochopitelně nedáme vracet ke všemu, o čem už ve své zprávě dr. Mayer referoval, připomeneme si pouze to, co je nutné pro navázání tematického rozboru ikonografické náplně zaniklého stropu.

Slavnostní sál paláce, kde byl strop zavěšen, byl situován do zadního, severního křídla, které oddělovalo hlavní nádvoří od palácové zahrady nad Jelením příkopem. Datován byl letopočtem na slunečních hodinách do r. 1617, tedy do doby těsně před třicetiletou válkou. Sestava vzorce kasetového stropu byla proto také v duchu nového století složitější, než bývá prosté řazení pravoúhlých polí, ať již jedním směrem, nebo proti sobě, či od středu ke krajům, jak bývá běžnější ještě v 16. věku, ačkoli ani to není pravidlem².

Podélná osa se kryla s šířkovou osou sálu, měla náboženský námět, představující alegorii Církve rozloženou do tří výškově nadřazených sfér. Nejvýše, na nebesích, vidíme Církev vítěznou, kde v kruhu z andělích hlaviček trůní sv. Trojice s P. Marií, po obou stranách sedí na vysokých křeslech po šesti apoštolech a pod nimi v kruhu na oblacích, kolem dvou ze symbolů čtyř evangelistů, andělské kůry, z nichž přední zpívají a muzicírují. Zbývající dva symboly jsou umístěny v horních rozích alegorie. Dole na zemi klečí v polokruhu zástupci všech stavů s hodnotami svých úřadů u nohou jako představitelé Církve bojující a v nejspodnější vrstvě, zcela úzké, tvořící jakousi podnož předešlé, je vidět náznak dvou hlav mezi stvůrami v očištění, představujících zde Církev trpící⁴.

Druhé dva ovály byly umístěny napříč k předešlému, ve směru kratších stran sálu, a představovaly výjevy biblických

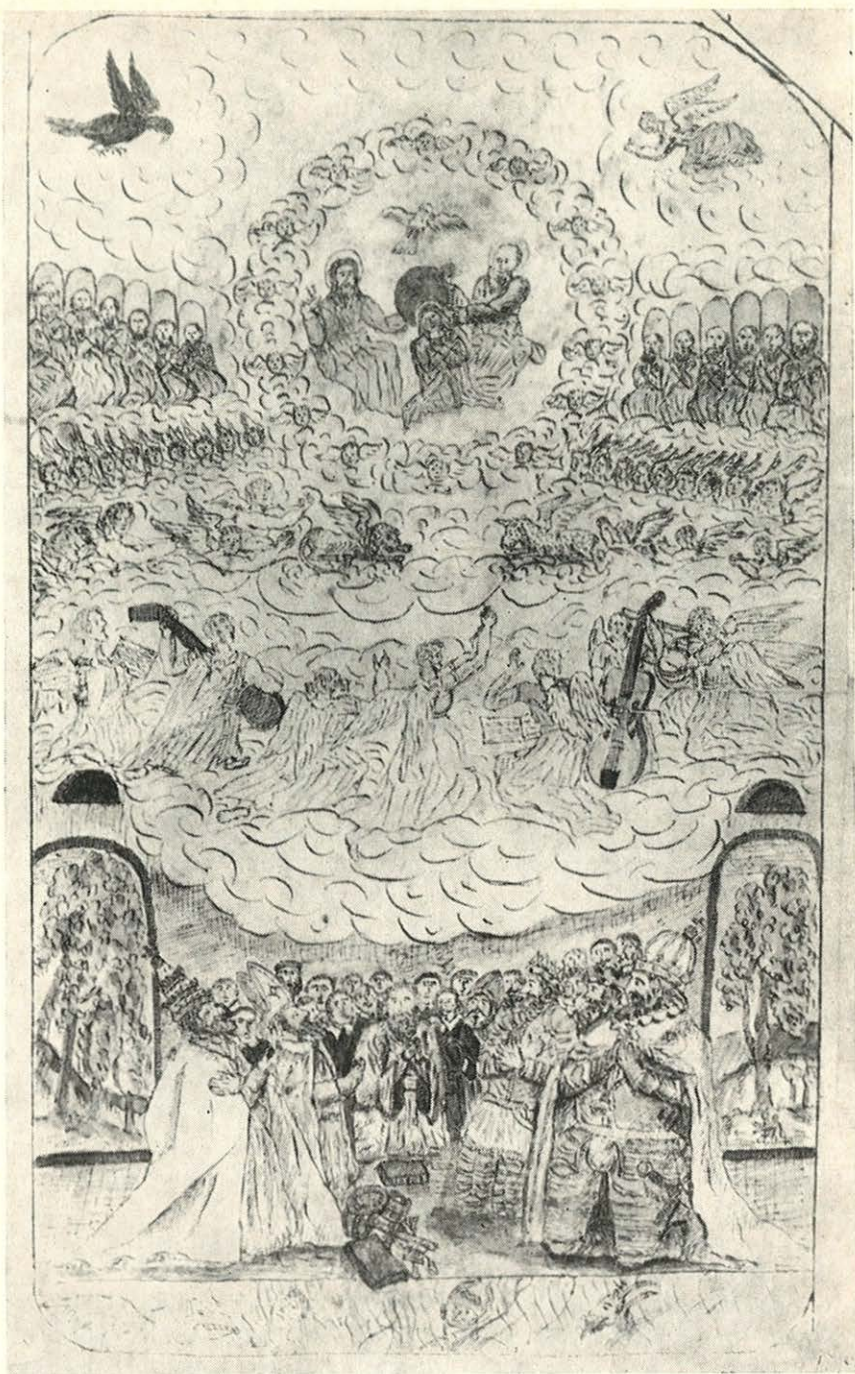
hostin; jejich určení před nálezem grafických předloh nemohlo být jednoznačné, a to tím spíše, že malby prošly dvojnásobným přejímáním daného námětu. Poprvé v době svého vzniku, kdy malíř musil způsobit obdélný formát předlohy oválu kasety, a podruhé v r. 1835, kdy syn tehdejší majitelky paláce Felix Antonín Maria Weitenweber zakresloval do zmíněného sešitku náměty maleb chátarajického plafonu. Uvážíme-li totiž, jakým zatěžkávacím zkouškám byl vzácný strop za předchozích téměř osmdesát let vystaven, že od pruského bombardování v r. 1757 — jak je označeno na plánu se zakreslením dělové koule, která prorazila jednu z okrajových kaset — nebylo zaskleno dvanáct velkých oken, že zde bylo skladiště různého nářadí i sušárna prádla, že sál byl tedy degradován na funkci domovní půdy, několikrát zasažen bleskem a konečně 12. března r. 1835 ještě i vyhořel⁵, sotva nás udiví možnost, že diletantské kresbě mohl uniknout některý z průkazných detailů, které třeba k člověku 19. věku už tak jasně nehovořily jako k lidem na přelomu 16. a 17. století.

Pro kompozici těchto dvou výjevů jsou ovšem tak nepatrné odchylky téměř bezpodstatné a určení námětů po nálezu grafických předloh zcela nepochybné, takže teprve nyní, po více než sto třiceti letech, můžeme tyto dva náměty biblických hostin bezpečně dešifrovat. Předlohu pro oba nacházíme ve dvou, i vnitřní náplní spolu souvisejících mědiryttech, které jsou společným dílem kreslíře Martena de Vossa a rytce Crispina de Passe. Oba jsou k dosažení ve vídeňské grafické sbírce Albertině a i zde jsou nalepeny na jednom listě pod sebou⁶. Dokonalá technika mědirytu, kompoziční rozvrh, typika figur, úbory a s naprostou samozřejmostí zvládnutá perspektiva kontrastují pochopitelně

ostře s naivními kresbami F. A. M. Weitenwebera. Z nich také nemůžeme soudit ani tak na výtvarnou úroveň kasetových maleb martinického plafonu jako spíše na míru závislosti na předloze, která byla jistě velmi těsná, když ani neumělá diletantská kresba nedokázala zastržit zdroj poučení malíře, který v paláci pracoval.

První z nich zobrazuje hostinu v domě zbožného Žida Tobiaše z kmene Neftali v městě Ninive, vystrojenou z radosti nad šťastným návratem mladého Tobiaše, vyslaného otcem na dalekou cestu pro deset talentů stříbra, které kdysi půjčil svému příbuznému, žijícímu v Rags v Médii⁷. V prostorné síni sedí před drapérií shromážděná společnost za obdélným, šířkově situovaným stolem, pokrytým bílým ubrusem, na němž jsou rozestaveny mísy s nejrůznějšími pokrmy. Z hodovníků poznáváme starého Tobiaše, vyléčeného již z očního zákalu, v živém rozhovoru s archandělem Rafaelem, považovaným ovšem dosud za synova placeného průvodce Azariáše. Hovoru se účastní také Anna, manželka staršího Tobiaše, zatímco ostatní vytvářejí malé, jinak angažované skupiny. V čele po boku pána domu sedí nový člen rodiny — snacha Sarra, Raguelova dcera z mědských Ekbatan, vzdálená příbuzná, až dosud nešťastná, již sedmkrát marně provdaná, poněvadž byla pronásledována zlým, žárlivým duchem Asmodejem, který zabíjel její ženichy o svatební noci. Osmý sňatek s mladým Tobiašem se zásluhou Rafaelovou vydařil, a je tedy důvod k veselí, nalévá se víno. Nechybí zde ani psík, který provázel hostitelova syna na cestách. Jsou tu však podle renesančních zvyklostí i dvě další drobné scény v pozadí, v otevřených průhledech ze sálu; nalevo předcházející výjev — starý Tobiaš nocující u zdi svého domu, když po pohřbení zabi-

F. A. M.
Weitenweber,
Alegorie církve,
kresba podle
nástropní malby
v sále
Martínického
paláce
z r. 1617
(reprodukce
J. Janátková)





C. de Passe podle M. de Voss, Hostina Baltazarova, mědiryt kolem r. 1600
(reprodukcce M. Lejsková-Matyášová)

tého krajana nemohl jako nečistý vejít dovnitř, a zprava následná scéna, kdy Rafael dav se poznat, vznáší se nahoru k Bohu, který jej vyslal⁸.

Druhý výjev předvádí Baltazarovu hostinu v Babylónu⁹. V královské hodovní síni s diagonálně situovaným stolem, za nímž usedl na nejčestnější místo pod baldachýnem sám král ve fantastickém úboru obklopen svými knížaty, ženami i ženami, nastává náhle rozruch a zděšení,

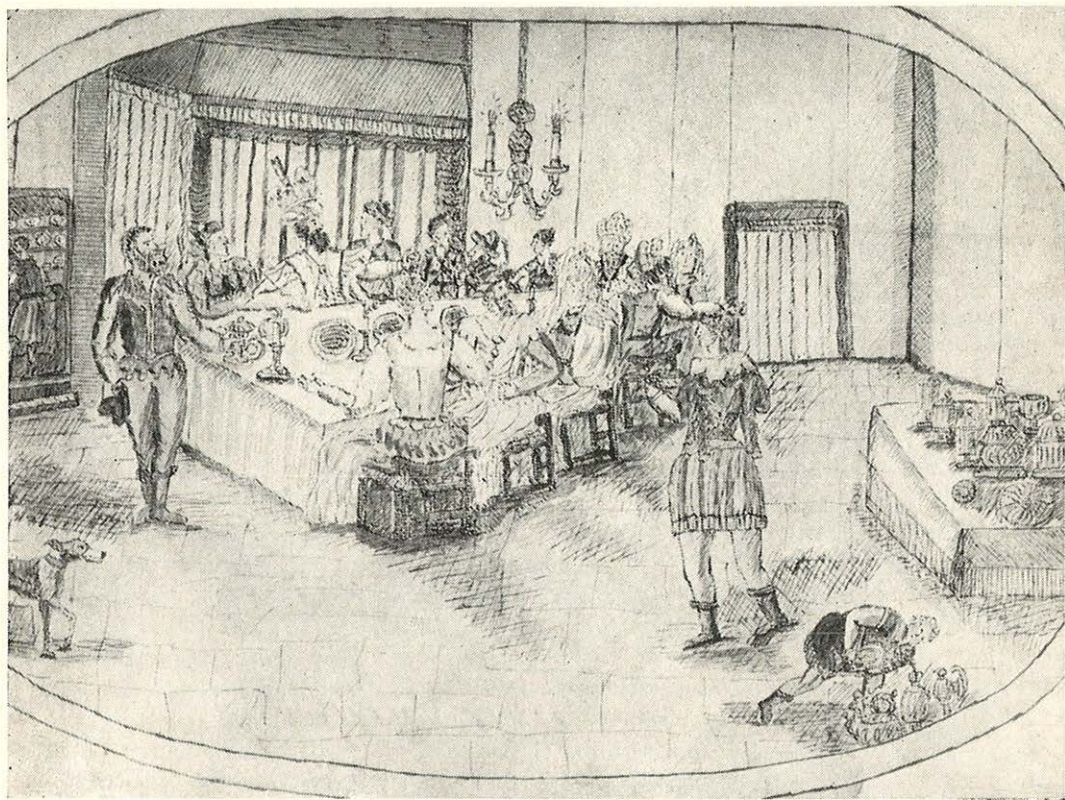
třebaže číšníci ještě nalévají víno a roznášejí pokrmy ve zlatých a stříbrných nádobách, které odnesl Nabuchodonozor, otec Baltazarův, z chrámu jeruzalémského. Na stěně, proti svícnu, objevila se totiž ruka píšící záhadná slova Mene, mene, tekel, ufarsin — Sečetl jsem, sečetl, zvážil a rozděluj, která pak vyložil králi moudrý Daniel, jehož prorocký věhlas mu vynesl už dříve titul knížete všech mudrců, hvězdářů a hadačů. A opět je zde ná-

sledná scéna v pozadí v podobě průhledu otevřenými dveřmi do královské ložnice, kde se právě dva žoldnéři s dýkami vrhají na spícího Baltazara, aby jej zabili, čímž se naplnil Danielův prorocký výklad, že Bůh sečetl dny jeho kralování.

Známe-li osudy plafonu, nesmí nás překvapit, že na kresbě s Baltazarovou hostinou chybí jak písíci ruka, tak následná scéna viděná otevřenými dveřmi v hloubi večeradla. Ruka písíci na stěnu osudná slova je nejzávažnějším detailem výjevu, bez něhož by nebylo opodstatnělé ohlížení

stolovníků ani jejich úžas, který je patrný i na kresbičce Weitenweberova sešitku. Nechybí tu ani svícen — třebaže vyhlíží spíše jako dvouramenný lustr — který měl písmo osvětlovat, a proto by neobstál výklad, že úpravou výjevu z pravoúhlého formátu na oválný se písíci ruka z obrazu vytratila. Naopak, průkazných detailů, i těch sebemenších, které jsou i z kresby patrné, je tolik, že nemůžeme být ani chvíli na pochybách, že by byl martinický malíř vynechal některý ze závažnějších, natož ten hlavní, k němuž se celá kompo-

F. A. M. Weitenweber, Hostina Baltazarova, kresba (reprodukce J. Janatková)





C. de Passe podle M. de Voss, Hostina v domě Tobiašově, mědiryt kolem r. 1600
(reprodukcce M. Lejsková-Matyášová)

zice soustřeďuje. A že na plafondu nescházela jistě ani následná scéna, je snad patrné už z toho faktu, že i ve výjevu Tobiašovy hostiny nechybí žádná z vedlejších scén, ale že i ony jsou zachyceny se všemi podrobnostmi, zatímco zde je pouze vyčárkovaný dveřní otvor. Zbývá tedy jediné druhý výklad, že kasetový strop byl už natolik narušen, a to zejména v některých částech, že F. A. M. Weitenweber mnohé detaily už nerozeznal nebo je dokonce už vůbec nepostřehl. Proto také ona nevyváženost kresby ve srovnání s předlohou, takže mnohý nepodstatný detail je podán s největší přesností a jiný, důležitý, chybí vůbec. Autor sešitku také,

ač velký vyznavač „archeologie“, nebyl ani historikem umění ani biblistou, aby, nezpozorovav nápis Mene, tekem, ufarsin nebo i peres, hned vzpomněl na Baltazarovu hostinu.

Oba mědiryty mají také na upřesnění dole uprostřed ještě nad ukončující linkou biblickou citaci, Tobiae 10. 11. 12 cap. a Daniel V., pod linkou po celé šíři latinsky vysvětlující nápis, pod ním tři latinské diptychy a ještě níže pod nimi signatury obou autorů, vlevo „Martin de Voss inventor“ a vpravo „Crispin van de Passe fecit et excudit“ v prvním a „caelator excudit“ v druhém případě.

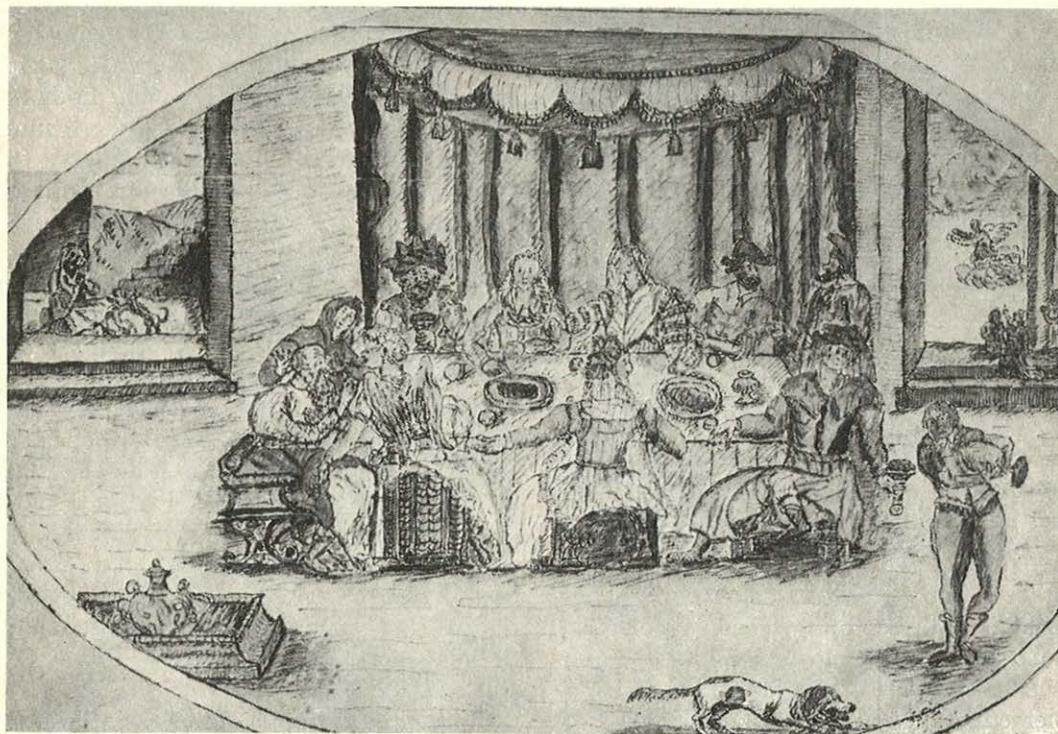
Náměty těchto dvou hostin mají, jak

bylo už naznačeno, vnitřní souvislost i správnou časovou posloupnost. Tobiašův příběh se odehrává v asyrském městě Ninive, které bylo rozbořeno králem Nabuchodonozorem¹⁰ ještě za života mladého Tobiaše, a Nabuchodonozor byl zase otcem posledního babylónského krále Baltazara. K zániku Ninive došlo r. 607 př. n. l., což znamená, že počátek Tobiašova příběhu musíme klást značně hlouběji. Uvážíme-li dále, že Cyrus porazil babylónské vojsko v r. 539 př. n. l., vyhraní se časové rozpětí mezi oběma hostinami asi na sto let. A konečně v obou příbězích, jichž jsou hostiny vyvrcholením, přichází zásah v podobě vyšší bytosti. U Tobiaše

je to archanděl Rafael, který se teprve při ní dává poznat, u Baltazara prorok Daniel, vysvětlující záhadný, králi patrně nesrozumitelný nápis.

Že byly pro tři ústřední ovály plafonu slavnostního sálu Martinického paláce voleny náměty náboženské a nikoli světské, dá se nejspíše vysvětlit sousedstvím kaple, která přiléhala k sálu na východní straně. Podobný příklad byl např. i ve velkém sále zámku v Častolovicích, kde k němu byla domácí kaple rovněž přilehněna a kde stejně tak i náměty kasetového stropu čerpaly ze starozákonních příběhů. V Martinickém paláci navíc téma hostin spojuje shodně oba účely, soused-

F. A. M. Weitenweber, Hostina v domě Tobiašově, kresba (reprodukce J. Janatková)



ství kaple i světské poslání slavnostního sálu.

Biblické výjevy tohoto sálového plafonu měly ovšem jednu zvláštnost, s jakou jsme se dosud na jiném kasetovém stropě v našich zemích nesetkali. Byly totiž provázeny obklopujícími je emblematickými motivy, které vyplňovaly ostatních čtyřicet jak pravoúhlých, tak nesy-metricky utvářených polí. A opět věrnost neumělého záznamu, podpořená jistě vlasteneckým zápalem a úctou k mizíci památce, byla tak dokonalá, že můžeme i zde přesně určit zdroj, z něhož malíř, ať už z vlastního nebo stavebníkova popudu čerpal. Jsou to Emblemata Gabriela Rollenhagena, vydaná ve dvou svazcích po stu emblémech v Arnheimu r. 1613. Výtvarný podíl má zde opět Crispin de Passe¹¹, jehož ryteckou pohotovost jsme si už ověřili na předlohách pro oba výjevy biblických hostin. Přihlížíme-li ke kategorii, do níž emblémy tohoto rozsáhlého díla patří, pak je to skupina didaktická, nikoli přímo náboženská, jak by se snad na první pohled zdálo¹². V tomto případě to také není protichůdné hlavním výjevům plafonu, které mají být emblematickými motivy doplněny a podpořeny¹³. Jak střední obraz, tak obě hostiny po jeho stranách mají vedle náboženského významu i poslání mravoučné a tento moment zdůrazňují právě jak ikony, tak lemmata emblémů¹⁴, které byly vybrány pro nástropní kasety sálu. Celkový výběr těchto emblémů je více méně libovolný, z prvního dílu jich bylo převzato dvacet čtyři, z druhého pouze šestnáct, a to v nikterak přesném sledu. Spíše šlo asi o to, vybrat z každého druhu poučení několik příkladů, které by vynášely teologické nebo kardinální etnosti. Vysloveně náboženský charakter měla jediná kaset s emblémem, jehož lemma PRO LEGE ET

PRO GREGE (Pro zákon a pro zástup) ukazuje lásku Kristovu, která je zde symbolizována pelikánem napájejícím svou krví mláďata i výjevem ve středním plánu, kde zástupy věřících shromážděných před křížem chytají do číší krev Kristovu. Další dvě teologické etnosti, Víra a Naděje, jsou zase personifikovány okřídlenými génii; z nich první, alegorie Víry s křížem v ruce stojí jednou nohou na lebee, druhou na přesýpacích hodinách na znamení, že víra vítězí nad smrtí i vším dočasným (TRANSITUS CELER EST ET AVOLAMUS) a druhá, alegorie Naděje, drží lopatu a kotvu a je doplněna lemmatem IN SPE ET LABORE TRANSIGO VITAM (V naději a práci trávím život). Některé z emblémů, které mají ještě nejspíš náboženský charakter, hraničí už přímo s pojmem Memento mori — emblému poukazujícího na marnost všeho světského¹⁵. Je zajímavé, že právě tyto motivy byly pro sál s oblibou vybírány, takže s kostlivci, lebkami, přesýpacími hodinami, rýči a jinými rekvizitami toho druhu se zde setkáváme velmi často. Tak se tu v této souvislosti vyskytuje ona dodnes na hřbitovních vratech opakovaná připomínka „Co jste vy, byli jsme dříve i my, a co jsme nyní my, budete brzy i vy“. Z téhož aspektu marnosti všeho pozemského vychází např. emblém, jehož lemma SIC TRANSIT GLORIA MUNDI obtáčí na předloze v kruhu ikonu, zobrazující plameny, v nichž se zmítají odznaky světské i církevní moci, tj. císařské i královské koruny, papežská tiára, kardinálský klobouk, meč, žezlo, říšské jablko a doktorský diplom. Epigram v dolní části listu rozvíjí pak tutéž myšlenku ve dvojverší, v němž se znovu ozývá lemma: Cernite mortales, SIC TRANSIT GLORIA MUNDI. Noster honor cinis, et pulveris umbra sum (Pohledte, smrtelníci,



F. A. M. Weitenweber, Emblém Discite iustitiam, kresba

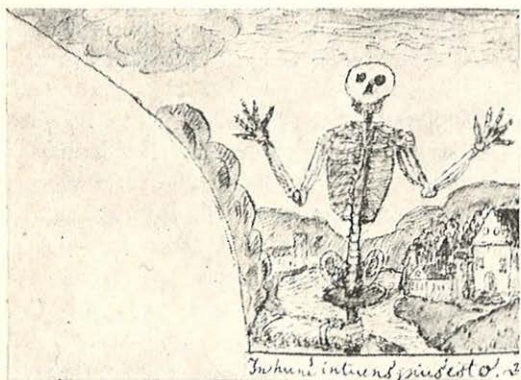


F. A. M. Weitenweber, Emblém Sic transit gloria mundi, kresba

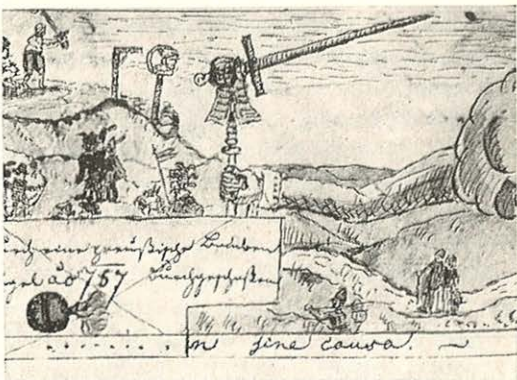
F. A. M. Weitenweber, Emblém Labore virtus, virtute gloria paratur, kresba



F. A. M. Weitenweber, Emblém In hunc intuens pius este, kresba



F. A. M. Weitenweber, Nákres kasety, poškozené r. 1757 pruským bombardováním (reprodukce J. Janátková)





C. de Passe, Emblém Discite iustitiam z knihy
G. Rollenhagena, mědiryt z r. 1613



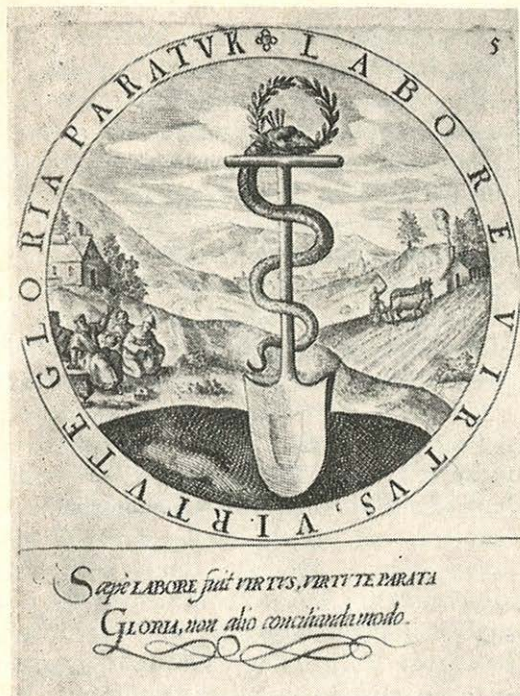
C. de Passe, Emblém Sic transit gloria mundi,
mědiryt

tak zachází světská sláva. Naše poety jsou jen popel a my nejsme nic víc než stín prachu).

Motiv smrti se zde vyskytuje ovšem i v radostném smyslu, třebaže ikona působí na první pohled děsivě. Představuje hořící srdce, nad nímž se spojují dvě ruce, mužská a ženská, dotýkající se symbolu smrti — lebky, která zde vyjadřuje pouze neomezenost citu lásky, jak napovídá lemma *USQUE AD MORTEM* (Až do smrti). Epigram předlohy byl tentokrát výjimečně starofrancouzský — vyjadřoval patrně okřídlené rčení. — Láska, leč v jiné podobě, byla podstatnou složkou emblému, který posloužil jako vzor opět

jiné kasetě. Představuje ruku vysunutou z oblak — což je motiv v emblematicce velmi častý, která drží sice hořící srdce, ale na dlani má otevřené oko. Dovídáme se ihned proč, lemma totiž nabádá k prozíravosti: *FIDE SED CVI VIDE* (Důvěřuj sice, ale musíš vědět komu).

Prozíravost bývá často ztotožňována s Moudrostí, máme-li na mysli kardinální ctnosti, z nichž všechny, včetně teologických, se na martinickém plafonu v nějaké podobě vystřídaly. Význam prozíravé moudrosti vyzdvihovala např. i kasetka, jejíž ikona ukazovala uprostřed předního plánu krále s korunou a žezlem, na jehož prsou zářilo opět široce rozevřené oko



C. de Passe, Emblém Labore virtus, virtute gloria paratur, mědiryt



C. de Passe, Emblém In hunc intuens pius esto, mědiryt (reprodukce M. Lejsková-Matyášová)

a jehož nohy spočívaly na hvězdném glóbu. Za ním na obloze, za drobnou skupinou učenců ve středním plánu svítilo slunce a měsíc a zářily hvězdy. A lemma doplnilo, co naznačil výjev ikony: **SAPIENS DOMINABITVR ASTRIS** (Moudrý vládne hvězdám). Epigram ještě předesílá, že hvězdy sice řídí lidské osudy, ale moudrý — zde myšleno vládce — je řídí, neboli jak známe i z našich úsloví, jeho sláva, pramenící z moudrosti, se dotýká hvězd. Jsou zde však i jemnější odstínění; Moudrost, představená sovou ve spojitosti s knihou, případně i svíčkami a brýlemi, vyjadřuje tuto etnost spíše ve smyslu učenosti. Tak na kresbě jedné kasety

vidíme sovu s knihou a lemmatem **STUDIO ET VIGILANTIA** (Pílí a bdělostí)¹⁶. Epigram hovoří pak ještě navíc o moudrosti a zásluhách dosažených pilným studiem, často i nočním, jak dokládá další kasetka na toto téma — sova, téměř už slepá, usazená mezi dvěma hořícími svíčkami a píšící oběma spáry do knihy, ani si neuvědomuje, že světlo nového dne už značně pokročilo a slunce vysoko na obloze naplno září. Potvrzuje to jak epigram, tak stručné lemma **CAECVS NIL LUCE IVVATVR** (Slepý ani ze světla se netěší).

O vzájemném vztahu práce, etnosti a slávy hovoří jiná kresba podélné kasety;

jejím ústředním námětem je stojící lopata obtočená hadem, jehož hlava je rámována vavřínovým věncem. Po jejích obou stranách hned v popředí — na předloze však až ve středním plánu — vidíme vlevo skupinu učenců, vpravo rolníka orajícího s párem volů. Lemma vysvětluje celkem jasný smysl LABORE VIRTUS, VIRTUTE GLORIA PARATVR (Z práce ctnost, z ctnosti sláva vzhází). Lopata je zde tedy symbolem práce, had moudrosti, v přeneseném smyslu tedy ctnosti vůbec, a vavřínový věnec zase symbolem slávy.

Ale i Spravedlnost je tu zastoupena dvěma zajímavými emblémy. První má v ikoně ruku válečníka nořící se opět z oblak a držící vztyčený meč. Za ní jsou dvě rozevřené desky zákoníku, na nichž je napsáno DEVS PROXIMVS, a v pozadí je vidět Mojžíše modlícího se na Hoře, pod níž čeká jeho zástup. Lemma zní LEX REGIT ET ARMA TVENTVR (Zákon řídí a zbraně ochraňují). — Ještě zvláštnější je druhý emblém: předvádí mořského koně ležícího na pobřeží a před ním do země vbodnutou žerď, na jejímž horním konci je posazena královská koruna, sloužící patrně za hnízdo čápovi, který stojí na jedné noze a v zobáku drží přestípnutého hádka. Dále na pobřeží jsou vidět nástroje Spravedlnosti, kolo a šibenice; lemma, tentokrát pouze dvouslovné, vyzývá DISCITE IVSTITIAM (Podvolte se spravedlnosti) a epigram opět opisuje myšlenku šíře, i když její smysl je dnes poněkud vzdálený: Discite ivstitiam moniti et non temnere regem. Qui longas tendit per loca cuncta manus (Podvolte se spravedlnosti, jste-li pokáráni, a vězte, že není dovoleno znevažovat krále, neboť jeho ruce dosahují daleko a kamkoli).

V daném rozsahu této práce není možno rozebírat všech čtyřicet emblémů marti-

nického plafonu. Ale i naznačený průřez jistě postačil na ověření didaktické kategorie Rollenhagenovy sbírky, vyzdobené mědirytinami Crispina de Passe. Poznali jsme zde ovšem i příklady náboženského zabarvení, pokud šlo o teologické ctnosti Víru, Naději a Lásku, právě tak jako i poučení vyplývající ze čtyř ctností kardinálních. Závěrem si ověříme ještě alespoň na jednom příkladu, čerpaném dokonce z antické mytologie, poslední z nich, Umírněnost (výstižněji snad ještě Zdrženlivost) demonstrovanou na námětu Herkules na rozcestí. Lemma připsané pod naivní kresbu F. A. M. Weitenwebera QVO ME VERTAM, NESCIO¹⁷ (Nevím, kam se obrátit) sotva by pomohlo rozluštit emblematický výjev, kdyby ústřední postava nebyla označena jako Herkules, ale především, kdybychom neměli na pomoc dokonalý grafický list, doplněný tentokrát obšírným, čtyřřádkovým epigramem začínajícím slovy lemmatu i řeckým nápisem nad hlavou héroovou TOTEPON (Co z obojího), který dává v podstatě tentýž smysl jako latinské lemma. Herkules sám je zde zpodoběn jako krásný mladý muž na počátku své životní dráhy, zahalený pouze náznakovou bederní rouškou, přehozenou lehce i přes pravé rameno (Weitenweber jej ovšem oděl krátkým šatem, neučinil-li tak už renesanční malíř), s rozhozenýma rukama, z nichž jedna směřuje vzhůru, druhá dolů. Toto gesto je také v souladu s postavami, mezi nimiž stojí a patrně se rozhodoval. Je to vážný učenec s knihou na klíně a Merkurovou holí u nohou a Máméní, které skryto za maskou Venuše ukazuje ohavnou dábelskou tvář, třebaže má u nohou loutnu, za jejíhož zvuku slibovalo zpívat milostné písně. Na pozadí této půle ikony se šklebí výstražná umrlčí lebka s hnáty, zatímco na druhé straně, za učencem, vykvétá krásný květ.

Z Herkulova gesta je vidět, že obstál na rozcestí, že správně volil, zřeknuv se smyslného mámení, které nakonec odvádí na scestí a za nímž předčasně číhá nelibostný konec. Zdrženlivost tedy zvítězila, Herkules vychází ze zkoušky jako heroická postava vykračující na správnou cestu¹⁸.

Zbývá ještě zvážit časové rozpětí mezi vznikem grafické předlohy a rokem výzdoby plafonu. Víme-li, že strop byl datován letopočtem 1617, tedy o pouhé čtyři roky později, pak musíme konstatovat, že zde bylo užito zdrojů poměrně velmi čerstvých.

Dnes, kdy se může Praha chlubit početných rekonstrukcích paláců i měšťanských domů celým velkým souborem dřevěných malovaných stropů, musíme tím

spíše litovat, že právě kasetový plafond Martinického paláce nepřechal, podbit třeba rákosem, dobu nezájmu někdejších majitelů, aby se zrestaurován znovu zapojil do vnitřního vybavení znovuzřízené budovy. Litovat musíme tím spíše, že jeho výzdoba byla v našich poměrech tak vzácně ojedinělá, že nesla onen dobou požadovaný punc vyšší vzdělanosti, k němuž se mohla hlásit jediné šlechta, vysoký klérus a kláštery.

A tak nebýt prosté, diletantské kresby F. A. M. Weitenwebera, neměli bychom ani tušení o existenci tak zajímavé památky interiérové výzdoby v Praze z rozhraní renesance a baroka těsně před kulturním soumrakem, který znamenala třicetiletá válka.

Poznámky

¹ Josef Mayer, Zpráva o kasetovém stropě Martinického paláce. Staletá Praha IV/1969. Str. 119—125.

² Aditivní řazení stejně velkých pravoúhlých kaset mají např. tři z renesančních sálů zámku v Častolovicích, strop tzv. Bajkovského sálu na hradě Lemberku, měl je strop v domě U císařských v Praze (dnes Městské muzeum v Praze) aj.

³ Blízkou analogií je třeba sestava kasetového vzorce stropu rohového sálu v druhém patře Schwarzenberského paláce na Hradčanech z doby ještě před rokem 1600 nebo velkého sálu zámku v Leibenu (dol. Rakousko) z první poloviny 17. stol. Viz Milada Lejsková-Matyášová, Decken-Ausstattungen nach graphischen Vorlagen an der Wende der Renaissance zum Barock, Öst. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXIV/1970, str. 135—144. V obou případech se rovněž vyskytují střední oválová pole obklopená pravoúhlými tvary kaset, jediné s tím rozdílem, že zde, v obou případech, jsou to pouze vnitřní ovály vpravené do vnějších taktéž pravoúhlých rámců.

⁴ Že je tu zobrazena skutečně Církev trpící v očištění, nikoli pekelná sféra, posoudil laskavě P. Bonaventura Bouše.

⁵ Stalo se to neopatrností dětí, které si zde hrály.

⁶ Vídeň, Albertina HB 86, obr. 121a a 121b.

⁷ Židy a protestanty je Tobiášova kniha pokládána za apokryf. Proto také není uvedena v Kralické bibli.

⁸ Písmo Starého zákona v překl. Jos. Hegera, I. díl. Knihy dějepisné. Praha 1958. Str. 1021—1042.

⁹ Kralická bible, Daniel 5. kap., v. 1—30, str. 779—781 (podle posledního vydání v r. 1613, v Praze 1922).

¹⁰ Podle rukopisů A, B vyvrátil Ninive Assuerus a Nabuchodonozor, podle historie Kyaxares médký a Nabopolassar, otec Nabuchodonozorův (Hegerův překlad Písma 1. c., výklad na str. 1018).

¹¹ Gabrielis Rollenhagenii selectorum Emblematum centuria secunda A° MDCXIII. Ultraiecti ex officina Crispiani Passaei. Prostant apud Joan Jansonium Bibli: Arnh. (Herzog August, Bibliothek Wolfenbüttel). Volné listy v Albertině HB 86/2.

- Universitní knihovna a knihovna PNP v Praze na Strahově mají pouze I. díl *Emblemat*, tj. pouze prvních sto emblémů z celkového počtu dvou set.
- ¹² *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, heslo *Emblem*. *Emblembuch*. Str. 176 (kategorie III. A 5).
- ¹³ Na kasetovém stropě je to zatím jediný zjištěný případ. V nástěnné malbě jsou už emblémy doprovázející hlavní námět běžnější. Tak např. v hlavním sále prelatury kláštera na Strahově (dnes sál Boženy Němcové v PNP) je uprostřed klenby rovněž výjev hostiny Baltazarovy a i zde je doplněn případnými emblematickými motivy.
- ¹⁴ Emblém je jakýsi druh hieroglyfu, odlišující se od něho nepostradatelným slovním doprovodem. K obrazu (ikona, *pictura*) náleží nutně ještě stručné, zpravidla latinské, nejvýše pětislovné heslo (lemma, motto) a krátký vysvětlující text (epigram). Vzájemný vztah těchto tří činitelů pomáhá rozluštit smysl emblémů. Pro užitou emblematiku je nejdůležitější obraz — ikona — jako hlavní výzdobný prvek a lemma naznačující jeho smysl. Epigram se ve většině případů vypouští.
- ¹⁵ Grete Lesky, *Barocke Embleme der Chorherrenkirche in Ranshofen*. *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N. F. Band 6. 1966. Str. 216.
- ¹⁶ Emblém s tímtož lemmatem nacházíme i v Teologickém sále někdejšího kláštera na Strahově (dnes PNP).
- ¹⁷ Weitenweber byl zřejmě lepším latinářem než kreslířem. Kde jsou v lemmatech na mědirytech zkratky, vypisuje celá slova.
- ¹⁸ Wilhelm Mrazek, *Zur Ikonologie des Marmorsaaes, Herkules heroicus — Triumph der Mässigkeit*. Katalog Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis. Melk 1960. Str. 212 a n.